

BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

Helga von Kügelgen (ed.)

... y las palabras ya vienen cantando ...

*Texto y música en el intercambio
hispano-alemán*



***Actas de las Terceras Conversaciones
Académicas Hispano-Alemanas
Realizadas por el Instituto Ibero-Americano
en colaboración con la Fundación Xavier de Salas***

Helga von Kügelgen (ed.)
... y *las palabras ya vienen cantando* ...
Texto y música en el intercambio hispano-alemán



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Publicaciones del Instituto Ibero-Americano

Fundación Patrimonio Cultural Prusiano

Editado por Dietrich Briesemeister

Vol. 69

Helga von Kügelgen (ed.)

... y las palabras ya vienen cantando ...

**Texto y música en el intercambio
hispano-alemán**

Actas de las Terceras Conversaciones
Académicas Hispano-Alemanas
Realizadas por el Instituto Ibero-Americano
en colaboración con la Fundación Xavier de Salas
Berlín, 2 y 3 de Octubre de 1995

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

... y las palabras ya vienen cantando ... : texto y música en el intercambio hispano-alemán ; actas de las Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas / realizadas por el Instituto Ibero-Americano en colaboración con la Fundación Xavier de Salas.

Helga von Kügelgen (ed.). -

Madrid : Iberoamericana ; Frankfurt am Main : Vervuert , 1999

(Bibliotheca Ibero-Americana ; Vol. 69)

ISSN 0067-8015

ISBN 84-95107-45-7 (Iberoamericana)

ISBN 3-89354-569-7 (Vervuert)

© Iberoamericana, Madrid 1999

© Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1999

Reservados todos los derechos

Composición: Günter Vollmer / Anneliese Seibt

Diseño de la portada: Michael Ackermann; ilustración: ejemplo de música del *Corregidor* (véase página 59)

Este libro está impreso íntegramente

en papel ecológico blanqueado sin cloro.

Impreso en Alemania

Índice

<i>Prólogo. Por Helga von Kügelgen</i>	7
Dietrich Briesemeister: «... y las palabras ya vienen cantando ...» <i>A modo de introducción.</i>	13
Pedro Alcalde: <i>La escucha del otro. Notas sobre el «Spanisches Liederbuch» de Hugo Wolf</i>	17
Andreas Eichhorn: <i>Probleme der Opernkomposition nach Wagner: Hugo Wolfs «Corregidor»</i>	29
Jorge de Persia: <i>1914. En torno a las tradiciones</i>	65
Eckhard Weber: <i>Die Rezeption der deutschen musikalischen Romantik im Schaffen von Felipe Pedrell und Manuel de Falla</i>	75
Juan Luis Milán: <i>Roberto Gerhard y Arnold Schönberg. ¿Una introducción de la Escuela de Viena en España?</i>	105
Susana Zapke: <i>La referencia cultural alemana en compositores españoles de las décadas de los años 50 y 60</i>	119
Mauricio Sotelo: <i>Memoria, signo y canto: de la escritura interior</i>	135

Señas de los autores

Dr. Pedro **Alcalde**, Rúa Nova 40, 2a, E-15705 Santiago de Compostela.

Prof. Dr. Dietrich **Briesemeister**, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Potsdamer Straße 37, D-10785 Berlin.

Dr. Andreas **Eichhorn**, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Musikwissenschaftliches Institut, Senckenberganlage 24, D-60054 Frankfurt am Main.

Dra. Helga **von Kügelgen**, Hewaldstraße 10, D-10825 Berlin.

Juan Luis **Milán**, Malplaquetstraße 41, D-13347 Berlin.

Jorge **de Persia**, Calle López de Hoyos, 323, Esc. 4, 1º B, E-28043 Madrid.

Mauricio **Sotelo**, Calle Concha Espina, 3, San Lorenzo el Escorial, E-28200 Madrid.

Dr. Eckhard **Weber**, Waisenhausgasse 47, D-50676 Köln.

Dra. Susana **Zapke**, Universität zu Köln, Romanisches Seminar, Albertus-Magnus-Platz, D-50923 Köln.

Helga von Kügelgen

Prólogo

Más de un fragmento penetra, por el contrario ... profundamente en mi alma y me causa ... un amplio, perdurable goce.

E. T. A. Hoffmann, *Die Automate*, 1814
(*Die Serapions-Brüder*, München 1966, 355)

En enero de 1995 el Director del Instituto Ibero-Americano del Patrimonio Prusiano, señor Dietrich Briesemeister, me pidió que le asistiera en la perfilación de las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas* que, en colaboración con la Fundación Xavier de Salas, se llevarían a cabo en el Instituto por él dirigido. Las *Primeras Conversaciones*, que tuvieron lugar en Trujillo, Extremadura (sede de la Fundación Xavier de Salas), se centraron en «Antropología Americanista»; las *Segundas*, celebradas también en Trujillo, versaron sobre «Raimundo Lulio a la luz de las recientes investigaciones»; y las *Terce-ras* deberían girar en torno a la música.

Gracias a mi marido, Klaus Kropfinger, catedrático de musicología, no me eran desconocidos ni la materia ni los investigadores, compositores e intérpretes. Claro está que, como mexicano-alemana e historiadora del Arte, me hubiera sido más adecuado trazar un encuentro académico acerca de, por ejemplo, el intercambio artístico entre España y Alemania, e incluyendo Latinoamérica, pero esto quedará, así lo espero, para unas *Conversaciones* futuras.

Berlín se veía obligado a relacionar ambas partes del mundo musical, ya que en las Universidades y en las Salas de Conciertos eran (y, lamentablemente, todavía son) raras las ocasiones en las que se hablaba o se oía música española o se discutía sobre las influencias mutuas. Al barajar los diferentes temas que se pudieran incluir en las *Terceras Conversaciones* pensamos, verbigracia, en los «exotismos españoles» del siglo XVIII que ya empleó Bach, que conocía la zarabanda, y que aparece en el *Figaro* de Mozart, entre otros; pero la musicología no ha

investigado mucho en el campo de la iconografía y de los *topoi*. En cambio, son muchas las serenatas, óperas y poemas sinfónicos inspirados en historias y textos españoles, empezando por Georg Philipp Telemann y su *Don Quichotte der Lwenritter* o *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho*, estrenada en Hamburgo en 1761. Por nombrar solamente unos ejemplos del siglo XIX, cabe pensar en la ópera predilecta del mismo Schubert, *Alfonso und Estrella* (estrenada en Weimar, 1854), en las variaciones fantásticas en torno a un tema de carácter caballeresco, en el *Don Quixote* de Richard Strauss (1896-97) y en su *Don Juan*, poema sinfónico (1888-89), o fijarnos en Hugo Wolf y su pera *Der Corregidor* (primera versión estrenada en Mannheim 1896) basada en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón y su famoso *Spanisches Liederbuch* (1889-90). Del siglo XX teníamos en mente los textos de Federico García Lorca *Bodas de sangre* y *Amor de Don Perlimplm con Belisa en su jardín. Aleluya erótica en cuatro cuadros*, musicados por Wolfgang Fortner como *In seinem Garten liebt Don Perlimplm Belisa*, que se estrenó en Schwetzingen en 1962; ya el mismo García Lorca había pensado en la posibilidad de música-teatro para estos cuadros eróticos. La tragedia lírica en dos actos *Bluthochzeit* se estrenó en Colonia en 1957. Nuestra idea inicial había sido el *Lazarillo von Tormes* (estrenada en Karl-Marx-Stadt, hoy Chemnitz, 1964) de Siegfried Matthus.

Inmediatamente habl por teléfono con Siegfried Matthus, pidiéndole que nos aclarara el porqué de su opción por la novela picaresca de mediados del siglo XVI y la relación que le vincula con la música española. Estuvo muy contento de que nos acordramos de su primera ópera, al igual que titubeante por el tiempo pasado; en dicho género ha adquirido hoy día una incuestionable maestría. A pesar de las varias charlas telefónicas, sus compromisos como compositor no le permitieron hacer un análisis de su obra temprana. Desafortunadamente no pudimos encontrar un musicólogo que se hiciera cargo del tema.

Al pedir a algunos distinguidos musicólogos e intérpretes que nos honraran con sus observaciones acerca de las obras de Fortner por haber participado en ellas, nos encontramos con que ya tenían las agendas comprometidas.

Para los temas de Hugo Wolf logramos ganarnos a expertos más jóvenes, como el musicólogo y director de orquesta Pedro Alcalde, el

cual felizmente se encontraba de nuevo en Berlín, esta vez no en la Universidad sino en la Filarmónica con Claudio Abbado; o el musicólogo Andreas Eichhorn el cual al instante inició su «viaje musical a España» proyectando con el romanista Friedrich Wolfzettel un seminario en la Universidad de Francfort sobre «El sombrero de tres picos de Alarcón en la literatura y la música».

Fue Pedro Alcalde quien nos habló del compositor Mauricio Sotelo, gran conocedor de la filosofía y de la poesía alemanas e inspirado por ellas. Al proponerle que diera una ponencia en las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas*, bautizadas entretanto por nosotros como «... y las palabras ya vienen cantando ... Texto y música en el intercambio hispano-alemán», comprendió en seguida la alusión al *Epitaffio per Federico García Lorca* (1952) de Luigi Nono y, por suerte, aceptó la invitación. Ahora, tres años más tarde, después de haber sido premiado con el prestigioso galardón Ernst von Siemens Förderpreis en junio de 1997, nos sería más difícil conseguir su participación, puesto que los múltiples encargos que recibe le obligan a posponer y cancelar algunos estrenos.

El señor Briesemeister pudo persuadir al compositor y traductor español, Juan Luis Milán, residente en Berlín, a que se decidiera por «Arnold Schönberg y Roberto Gerhard», otro tema que habíamos propuesto.

Trasladando estas propuestas al director de la Fundación Xavier de Salas, el filósofo Jaime de Salas, y a Jorge de Persia, entonces Director de la Fundación Manuel de Falla de Granada, nos nombraron otros musicólogos como Susana Zapke y Eckhard Weber, que cubrirían, al igual que el mismo Jorge de Persia, la recepción cultural alemana en compositores españoles. La deseada participación de compositores de renombre relacionados con la cultura alemana e influídos por la misma, como, por ejemplo, Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, fue imposible por cuestiones de fechas. Con gran satisfacción recibimos al internacionalmente conocido pianista de cámara y de acompañamiento, Don Miguel Zanetti, al cual invitó Jorge de Persia. Nos honró con su exposición sobre las relaciones entre la canción de concierto española y el «Lied» alemán, a pesar de estar fuertemente acatarrado. Lamentablemente no nos ha llegado su contribución y la grabación de su exposición es de muy difícil transcripción.

Al llevar a cabo en este corto plazo las *Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas*, el 2 y 3 de octubre de 1995, bajo los Auspicios de la Dirección General de Relaciones Culturales del Estado Español, nos dieron unas palabras de bienvenida el entonces Presidente del Patrimonio Prusiano, el Profesor Werner Knopp y el compositor y entonces Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores español, Don Delfín Colomé. Por parte de la prestigiosa Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel, la tercera institución integrante de las Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas, enriqueció el coloquio el polifacético filósofo Profesor Friedrich Niewöhner con sus comentarios y su papel como moderador.

En el presente libro el romanista Dietrich Briesemeister, que ejerció de anfitrión, nos ofrece un panorama general de las traducciones de los románticos alemanes y la innovación de la lírica española a través de las traducciones de Heine por Eulogio Florentino Sanz, que dejarán honda huella en Bécquer.

Pedro Alcalde se pregunta, en sus reflexiones sobre el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf, por el otro como nación en las relaciones España-Alemania. El «Lied» romántico desconoce la dramatización del arte hecho para el público: el Yo habla, canta palabras. Palabras de otro. El otro como plural. La constitución del Yo como apropiación de la alteridad.

Andreas Eichhorn despliega en su análisis del *Corregidor* de Hugo Wolf su búsqueda para abrir nuevos caminos al teatro musical después de Wagner. Como alternativa al drama musical wagneriano, concibe el ideal de una ópera ligera y graciosa de carácter popular-mediterráneo. Mientras se distancia de Wagner en cuanto al sujeto y al género, su música queda muy ligada a la del mismo. La incoherencia musical del *Corregidor* se basa, por consiguiente, en un conflicto no resuelto: el colorido folklórico intencionado por Wolf, cuya característica musical es cierta simplicidad, se opone al procedimiento complejo del leitmotiv: el momento lírico se niega al proceso dramático musical.

Jorge de Persia explica las coincidencias de las propuestas filosóficas de Ortega y Gasset y las ideas de Manuel de Falla. A juicio del filósofo la diferencia esencial entre la cultura germánica y la cultura mediterránea consiste en que la primera es la cultura de las realidades profundas y la segunda la de las superficies. De Persia describe, por un

lado, el acercamiento de Falla para enriquecer la perspectiva mediterránea con elementos fundamentales como la reflexión y el llegar a la esencia de las cosas y, por otro lado, también el alejamiento.

Eckard Weber investiga la influencia de Richard Wagner en Felipe Pedrell y Manuel de Falla. Pedrell utilizó las ideas de Wagner expuestas principalmente en *Oper und Drama* para su propio fin de escribir una ópera nacional española. La recepción de Manuel de Falla es distinta. En su artículo sobre Wagner realza algunos aspectos que le parecen positivos; sobre todo le complace el *Parsifal*. En sus composiciones Falla no puede liberarse totalmente de la influencia de Wagner.

Juan Luis Milán analiza las circunstancias del contacto personal del compositor vanguardista vienés Arnold Schönberg y el compositor catalán Roberto Gerhard y la recepción de las técnicas schönbergianas por parte del segundo y su posible trascendencia para la música española posterior.

Susana Zapke muestra cómo, hacia los años 50, una generación de compositores españoles rompen con el «conservadurismo nacionalista» y se abren a los nuevos lenguajes musicales. Uno de los puntos clave de referencia será Alemania.

Las páginas de Mauricio Sotelo son muy diferentes a las de los musicólogos. Se trata de fragmentos, ráfagas de un artista, de un compositor. Cito su resumen:

«La palabra que canta –dice, traduce, dis-locar, inquieta– apunta hacia lo que le es más propio, hacia su causa y fundamento, hacia un fondo suyo que es abismo, *Grund* que es también *Ab-Grund*. Y en ese movimiento: *crea signo*.

Es, precisamente, ahí, en el decir, traducir, dis-locar, en donde la palabra-sonido va creando espacio propio, espacio que se configura y funda como realidad, como misterio de la diferencia misma, como raíz del conocimiento y del pensar, como canto y ofrenda de amor.»

Al final de la contribución de Mauricio Sotelo, podemos leer/escuchar su composición *Memoriae* (1994), que apareció en disco compacto (SIB-005) grabado por la Saarländischer Rundfunk, editado digitalmente en *AXIS* y publicado por y con la revista *Sibila* (número 5, Sevilla 1996), que Klaus Kropfinger caracteriza en dichas publicaciones con las siguientes palabras:

«Parece como si no solamente en la ... obra, *Memoriae* ... para violoncello y contrabajo (1994), el texto de José Angel Valente que se esconde tras la composición tuviese con el 'cuadrado mágico' [el palíndromo] un denominador común: el enigma, el misterio en la fértil tierra sin límites de la creatividad. Valente acentúa el inagotable sentido último de la obra de arte, nunca aprehensible a través de la explicación o la interpretación. En *Memoriae* ... parece como si a partir del compás 59/60 la composición se ensimismase en su propio secreto. Lo fascinante aquí es que esta impresión nos llega a través de la refinada paleta de matices en la producción del sonido, y ello, hay que tenerlo en cuenta, utilizando instrumentos tradicionales.

Si bien no existe aquí un 'desarrollo' en sentido clásico, sí seremos, sin embargo, testigos de una elevación hacia el interior, y este 'interior' es a la vez el punto más alto. Todo lo contrario a lo que pudiese ser una música 'programática'. Más bien se tiene la sensación de que la música, a través del propio sonido –fundamentalmente *pizzicati* de armónicos y *portati* del arco–, se fuese hundiendo en el secreto de sí misma. Es aquel 'enigma', última puerta por siempre sellada –remitiéndonos a la afirmación de Valente, propio de cada poema, de toda verdadera obra de arte.»

Al enmarcarnos en el intercambio hispano-alemán, hemos decidido publicar los trabajos en el idioma en el que nos han sido enviadas las ponencias, agregando solamente resúmenes en español de los artículos alemanes.

Así presentamos al lector el resultado de esta aproximación a la reciprocidad de texto y música entre España y Alemania en el campo músico-cultural que, por supuesto, es un «fragmento» y no puede pretender abarcar más; esto se deja a futuros encuentros, que requieren más tiempo, más investigaciones; nosotros sólo hemos querido dar un primer paso.

No nos queda más que dar las gracias a la Universal Edition por el gentil permiso para reproducir la partitura de Mauricio Sotelo; a la Asociación «Wirtschaft und Gesellschaft e.V.» de Erlangen y a la Oficina Española de Turismo de Berlín por su generoso apoyo; y a los colaboradores del Instituto Ibero-Americano, la señora Pietryga, que nos ayudó en la organización, la señora Seibt por el trabajo de composición, y los señores Vollmer, quienes con una habilidad enorme se han encargado de la puesta a punto del libro.

Dietrich Briesemeister

«... y las palabras ya vienen cantando ...» A modo de introducción

Como frontispicio del *Vocabolari molt profitos per aprendre Lo Catalan Alamany y Lo Alamany Catalan* (Perpignán 1502) figura un grabado que representa el encuentro entre un «lançaman» o joven lansquenete alemán con su alabarda en la mano y un hombre vestido de capa larga y sombrero tocando la guitarra. Una banderola con la inscripción SPANYOL le identifica como español. Esta modesta xilografía ilustra de forma expresiva dos imágenes «nacionales» fijadas en estereotipos ya en fechas tempranas: el soldado tudesco frente al gentil español llevando el atributo distintivo del instrumento musical hispánico por antonomasia. La portada emblemática del diccionario y guía de conversación puede ser interpretada también como primer testimonio pictórico que alude a las relaciones hispano-alemanas en el campo de la música. Es verdad que invierte el sentido moderno de este intercambio artístico, ya que hoy en día se considera a Alemania (junto con Austria) como madre patria de tradiciones musicales clásicas. Sin embargo, aquí España da lección en música al teniente de armas germano. «Hispania docet musicam». Los encantos sonoros apaciguan el espíritu bélico del soldado despertando su curiosidad. España ofrece en trueque el arte de la música a cambio de las mercancías y la fuerza militar que aportan los alemanes. Poco más tarde el arte militar y los conquistadores españoles adquirirán fama proverbial en el mundo. Según consta en los documentos que datan de la Baja Edad Media, los músicos alemanes (o flamencos), los juglares («ystriones») gozaban de gran prestigio en la Corte de la Corona de Aragón. A principios del siglo XV, el *menestrel* austríaco Oswald von Wolkenstein hacía no sólo alarde en sus poesías de haber cruzado cantando el Reino (árabe) de Granada antes de llegar a territorios cristianos de Castilla y Aragón, sino pretendía también conocer el idioma aragonés catalán. Después vendrían a España, por ejemplo, artesanos alemanes que construirían órganos. Por otra parte, se imprimieron partituras de música

española en la Baviera post-tridentina del siglo XVI, mientras que Francisco de Salinas, en su famoso tratado de teoría musical *De musica libri septem* (1577) trae ejemplos del modo alemán incluso con letras góticas correspondientes. Los bailadores moriscos pasaron por tierras alemanas para divertir al público con las muestras de su habilidad dejando a su paso huella hasta en graciosas esculturas de saltimbanquis. Los contactos musicales alcanzarán un nuevo estadio cuando, a partir del siglo XVIII, sobre todo los *libretti* de ópera adapten con frecuencia figuras históricas o asuntos históricos y literarios para la escena, transformando el mundo español en un escenario exótico y pintoresco que explicará en buena parte el españolismo musical-folklórico más reciente.

Un nuevo cambio fundamental en la percepción y sensibilidad musicales originadas por el contacto con España se produjo cuando, en 1773, Herder descubrió y exaltó el llamado «Volkslied», palabra acuñada según la expresión inglesa «popular song». Alrededor de los «Volkslieder», entendidos como «bedeutendste Grundgesänge einer Nation» (significativos y fundacionales cantos de una nación), se forjó una exuberante mitología artístico-política. En las canciones populares se veía la expresión del carácter y espíritu nacionales, del alma del pueblo, de los sentimientos íntimos y anhelos eternos de los hombres. El (re)descubrimiento del «Volkslied» originó en el siglo XIX una renovación de la poesía lírica alemana, inspirando también a músicos muchas creaciones que armonizaron perfectamente texto y melodía: el famoso «Lied» alemán. En este contexto cabe mencionar el nuevo aprecio que dio la crítica romántica alemana al romance español. August Wilhelm Schlegel –quien junto con su hermano Friedrich se dedicó con profundo ahínco a la literatura española del Siglo de Oro– definió el género romance como «eine in leichtem Gesange dargestellte Geschichte» (una historia representada en canto leve); «sie sind gleichsam Nachklang und Widerhall des ältesten Naturgesanges» (son, en cierto modo, la resonancia y el eco de los cantares naturales más antiguos). Los romances sirven así de base y documento para una teoría poética de marcado carácter metafísico. La unidad de canto, palabra y encanto señalaría el origen religioso de la poesía. Schlegel elaboró una «Vokalfarbenleiter» (escala cromática de vocales) que establecía una relación simbólica entre las vocales asonantes y el contenido poético, fundamentando así una íntima vinculación entre ritmo musical y enunciación lírica. La palabra alemana «Stimmung» es intraducible en lo que tiene de alusión a la voz («Stim-

me»), concierto (en el sentido etimológico) o afinación y disposición anímica, sentimiento, tonalidad del alma. De ahí, la profunda afinidad de poesía y música entre los románticos. Poetas como Ludwig Tieck, Clemens von Brentano (*Romanzen vom Rosenkranz*), Joseph von Eichendorff y Heinrich Heine (*Buch der Lieder*), que intentaron revitalizar el romance, eran al mismo tiempo grandes aficionados y traductores de la literatura española. En las traducciones que Eichendorff hizo de muchos romances sacados de la *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm (1815) –cuya fuente es el *Cancionero de Amberes* (1555)– y del *Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana* (1832) de Victor Aimé Huber, el poeta creó una forma muy peculiar del «Lied».

En su *Romanzero* Heinrich Heine adaptó cabalmente el ambiente y los motivos españoles. Por otro lado, la poesía de Heine repercutió profundamente en España. Eugenio Florentino Sanz tradujo en Berlín una buena docena de poesías del *Intermezzo* que se publicaron en 1857 en el *Museo Universal*. José J. Herrero publicó en 1883 una versión española del *Buch der Lieder* (El libro de los cantares) que atestigua el impacto causado en España por Heine, cuya calidad lírica y musicalidad elogió Rubén Darío también en *Azul* (1888). Y otra vez, «las palabras vienen cantando».

Fruto de las investigaciones de Emanuel Geibel sobre el romancero, gracias a la orientación del profesor Víctor Aimé Huber, son los *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (Berlín 1843) dedicados a Ferdinand Freiligrath, gran compilador de las canciones históricas populares alemanas. Nueve años después Geibel sacó a la luz en Berlín, junto con Paul Heyse, el famoso *Spanisches Liederbuch*, que inspiraría a Hugo Wolf. En Berlín Geibel llegó a conocer también a Adolf Friedrich Conde de Schack, autor de la gran *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (Berlín 1845-1846). Finalmente Geibel publicó el *Romanzero der Spanier und Portugiesen* (1860-1863) en colaboración con Schack a quien, según confiesa, le encantó «der volle, sonore Klang des Kastilischen». Geibel y Heyse, a su vez, se adentraron tanto en la poesía tradicional española que incluso adoptaron una nueva identidad personal poética llamándose Don Manuel del Río y Don Luis del Chico.

Gracias al estudio crítico y al espléndido auge de traducciones de no pocas obras de la literatura española, las relaciones musicales entre Alemania y España se ampliaron considerablemente con numerosas adaptaciones, arreglos de textos o composiciones inspiradas en obras españo-

las. Las versiones musicales reflejan las mismas bases ideológicas y preferencias temáticas que caracterizan también la imagen de España y la recepción de la literatura española a partir del romanticismo. Por ejemplo, el alto prestigio de que gozaba Cervantes en aquella época repercute en óperas como las *Bodas de Camacho*, de Felix Mendelssohn-Bartholdy, o *Preciosa*, de Carl Maria von Weber (basada en la novela ejemplar cervantina *La gitanilla*), dos muestras que al mismo tiempo señalan además el folclorismo exótico y el costumbrismo historicista típicos de cierta idea de España muy difundida entonces entre el público general. Aquí habría que mencionar *Das Nachtlager von Granada* (El campamento nocturno de Granada), de Konradin Kreuzer, dentro de la visión idealizada de la Reconquista y del moro, o igualmente *El corregidor* de Hugo Wolf. En el campo del teatro –con el calderonismo alemán como modelo paradigmático– basta citar *Donna Diana* (1884) de Emil Freiherr von Reznicek, que retoma una comedia de Moreto, *El desdén con el desdén*, y más tarde *Tiefland* (1903) (*Terra baixa*) de Eugen d'Albert, gran éxito basado en la obra de Àngel Guimerà. Con toda esta serie de impresionantes re-creaciones musicales no se formó, sin embargo, un movimiento de igual pujanza y vitalidad artística como en el dominio de las letras. La música española tampoco produjo en Alemania un fervor e impacto comparables a los causados en compositores franceses (Claude Debussy, Maurice Ravel, Jacques Ibert y otros), que preferían la *Suite espagnole*. Joseph von Eichendorff formuló, de modo ejemplar, la suma y cifra de todo el rico movimiento de poetización musical del mundo hispánico idealizado en Alemania a lo largo del siglo pasado, cuando expresó su visión metafísico-religiosa: «Wir fühlen, es schlummert unter dem irdischen Schleier ein unergründlich Lied in allen Dingen, die da sehnsüchtig träumen. Calderón aber hat das Zauberwort getroffen, und die Welt hebt an zu singen». Se puede leer aquí, en una combinación inesperada, tanto el concepto del desengaño como la vieja idea de la música cósmica y de la armonía celeste. La misma visión deslumbrada del mundo como *Liederbuch* encuentra expresión en los siguientes versos de Eichendorff:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort.
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.

Pedro Alcalde

La escucha del otro.
Notas
sobre el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf

Moi! ... c'est-à-dire le Toi le plus constant, le plus obéissant, le premier éveillé et le dernier couché.

Paul Valéry, *Cahier B*, 1910

Elijo el tema de las relaciones entre Alemania y España como marco central de esta propuesta. Considerar el *Spanisches Liederbuch* desde dicha perspectiva nos invita a deshilvanar un intrincado laberinto parecido en su forma a la muñeca rusa que se encierra a sí misma en diferentes medidas. Al final de esta presentación se interpretará una selección de «Lieder» de las partes «espiritual» y «mundana».

El discurso pasará de una «muñeca» a otra sin intentar producir un desarrollo unitario. Desearía que la unidad ausente apareciese en cada uno de ustedes en el momento en que escuchen la música. Les pido excusas por solicitar tan descaradamente su colaboración, pero en ella misma reside el objetivo. Se trata de reproducir el «laberinto de espejos» con el que una vez comparó Antonio Machado al alma humana, para que desde allí escuchen ustedes esta música. Deseo que en ese momento los puntos que siguen a continuación encuentren la unidad que ahora pudiera faltarles.

1 Alemania y España: dos palabras

Dos palabras que se encuentran en el título de nuestra reunión forman el primer punto: «Alemania» y «España».

Aunque aventurado, no resultaría difícil ahondar en el concepto de Nación: sondear los matices políticos de la palabra en cuanto estado (su forma de gobierno, la estructura de sus leyes), afirmar el elemento

cultural necesario dentro de dicho concepto (su lengua, su arte, sus costumbres), incluso observar en algunos casos una cierta delimitación adicional de carácter geográfico o incluso racial.

La dificultad empieza cuando las preguntas no van ya dirigidas al concepto genérico de Nación, sino cuando éstas se concretan: ¿qué quiere decir?, ¿cuál es el complejo de referentes a los que alude la palabra España?, ¿qué quiere decir Alemania?

Propongo una hipótesis: no hay respuesta. No podemos tener una experiencia inmediata, global y directa de España y de Alemania en todos sus contextos y en todas sus épocas. Cualquier afirmación contraria será siempre el resultado de un trabajo de selección, de clasificación, de combinación, inexorablemente condicionado por una ideología, sesgado siempre por un sistema que valorará algunos elementos y relegará otros. La respuesta a la pregunta sobre España y Alemania será inevitablemente el resultado de una construcción, y ésta arrojará una sombra sobre la materia que precisamente pretende dilucidar. Sombra plural, pues se modifica con los tiempos y difiere según los intereses particulares de cada caso concreto.

Este es el primer punto que encontramos a la luz de este simposium frente al *Spanisches Liederbuch*, una obra que anuncia precisamente una de las dos palabras en su mismo título, «spanisches», e implica la otra desde su lengua.

Utilizando un criterio cronológico, el *Spanisches Liederbuch* empieza siendo una antología de poesía española realizada en la Alemania de mitad del siglo diecinueve y presentada en alemán por los también poetas Emanuel Geibel y Paul Heyse. Pasemos por tanto a analizar lo que podía suponer la palabra España en la Alemania de dicha época.

2 «España» desde «Alemania» 1700-1850

Tras la escasa atención que dedicó la Alemania barroca a la literatura asimismo barroca española nace con la Ilustración una inquietud nueva hacia la España de sus habitantes, sus costumbres, su historia y formas de gobierno. Los escritos de Montesquieu, Buffon, Voltaire, Rousseau o Diderot habían popularizado en toda Europa el interés iluminista por la diversidad humana y sus respectivas culturas.

Tal vez sea el breve ensayo de Hieronimus Gundling, publicado en 1706 (Otia), uno de los primeros intentos desde Alemania de formar una primera visión de España. Gundling y su ensayo nos ofrecen un magnífico ejemplo de las paradojas que acompañan la elaboración de un punto de vista: el autor no sólo no sabía hablar la lengua del país que describía sino que además jamás visitó España. El texto, todavía con un pie en el mundo barroco, informa del clima desértico que asola la península y de cómo el calor del sol ha acabado por volver a sus habitantes fogosos y, forzando la comparación, en tacaños. Gundling concluye: «Estas y otras características similares me han movido a definir el español como la mezcla de un fuego colérico con una lentitud melancólica.»

A partir de Gundling irán apareciendo cada vez con más frecuencia libros de viajes e impresiones sobre España, tanto realizados por autores autóctonos como traducidos del francés o el inglés. Las imágenes de la pasión del sur, su sensualidad y su temor religioso –acompañado siempre por el terror de la Inquisición– el pasado árabe, la tradición de la caballería medieval, el baile, las flores, la guitarra y la fiesta quedarán como una especie de *topos* literario que será continuamente repetido por los diferentes autores.

A la par que crece la imagen fantástica recreada en dichos escritos lo hace también el interés por la literatura española, que acaba fermentando en dos ciudades: Weimar y Göttingen.

En Weimar encontramos a Herder, Bertuch, traductor del *Quijote*, Goethe con su teatro de temas españoles en *Clavijo* y *Egmond*, Schiller con su *Don Carlos*. En Göttingen tenemos a Johann Andreas Diez, promotor de la magnífica colección hispanista de la Universidad, a Ludwig Tieck, asimismo traductor del *Quijote* y significativo sobre todo como transmisor del tema español a los hermanos Schlegel, Friedrich y August Wilhelm; este último traducirá el teatro de Calderón, sin olvidar al mayor de los hermanos Grimm, Jakob, que realizará la primera antología de baladas populares españolas en su lengua original bajo el título de *Silva de romances viejos* (publicada en Viena en 1815).

Desde los centros de Weimar y Göttingen principalmente se creará la imagen, o mejor dicho el conjunto de imágenes, que sustentará la visión romántica alemana de España, vigente durante la totalidad del

siglo XIX, y sin duda, pero dicho a modo de paréntesis, hasta nuestros días.

El *Spanisches Liederbuch* nos obliga a abandonar aquí este punto puesto que Geibel y Heyse, a pesar de mantenerlo ciertamente como constante contrafondo, a la manera de un supuesto bajo continuo, entroncan con su selección y traducción de textos españoles en un apartado concreto y de carácter técnico, una problemática podríamos también llamarla, de esta mirada versada sobre España. Se trata de la discusión alemana en torno al «Volkslied».

3 «Volkslied»

El tema de la poesía popular nos devuelve a la Weimar de finales del siglo XVIII y a su filósofo Johann Gottfried Herder, quien acuñará precisamente la palabra «Volkslied» («canción popular»).

El lenguaje es, para Herder, la revelación expresiva del espíritu de la humanidad, el cual desarrolla su devenir en un progreso paulatino de claridad de conciencia. Pero el progreso no es interpretado como positivo (para ello habrá que esperar a Hegel), pues en dicho viaje se pierde la energía presente en las edades primitivas, con notable deterioro de la creatividad. La poesía queda dañada con la sofisticación; ésta no sólo le sustrae el sentido sino que además la convierte en artificial. Desde ahí exhortará Herder a un retorno a la tradición nativa de la Poesía, la «Volkspoesie» (*Von deutscher Art und Kunst*, 1773).

Herder utiliza reiteradamente a lo largo de su obra la palabra pueblo, «Volk». Sus alusiones a la nación alemana son todavía tenues teniendo que esperar a que Fichte sostenga en 1808, con la policía francesa merodeando alrededor de la Akademie, sus famosos *Discursos a la nación alemana*, precisamente para invitar a Alemania a formarse como tal. Tampoco utiliza la palabra «raza» para la que habrá que esperar todavía más, tal vez en este caso, hasta el *Mein Kampf* de Adolf Hitler.

Con la utilización de la palabra «Volk» se da un paso en la filosofía de Herder que provocará una verdadera revolución estética: la reivindicación de lo popular frente a la elaboración artística como vehículo de expresión del «espíritu del pueblo» («Volksgeist»). El folklóre, sobre todo el anónimo, se convierte en la única base legítima de la literatura de una lengua.

Animado a sí mismo por sus propias ideas, Herder estudiará español y publicará dos volúmenes con dicha «poesía del pueblo» bajo el título genérico de *Volkslieder*. En ellos se encuentran dieciocho poesías españolas (y una peruana) extraídas de colecciones de romances viejos y artísticos (Herder a pesar de su teoría no distinguía bien entre ambos). En el prefacio al segundo volumen encontramos la siguiente observación: «Übrigens wiederhole ich, daß in Absicht auf Romanze und Lied von daher (Spanien) noch viel zu lernen sei und für und dort vielleicht noch ein ganzes Hesperien blühe.»

No más clásicos griegos y latinos, el horizonte se abría entonces a períodos hasta el momento subestimados. De hecho será el mismo Herder el que oriente a Goethe sobre el medievo para desarrollar su sensibilidad estética. Llegaron incluso a realizar un viaje juntos a Alsacia para escuchar y recolectar «*Volkslieder*». Bajo dicha influencia surge gran parte de la poesía de Goethe, con colecciones enteras, como el *West-östlicher Divan*, donde la canción popular se entremezcla con el exotismo.

A Goethe le siguieron todos los demás. La poesía romántica alemana no pudo desprenderse ya de ese tono de voz popular con toques de nacionalismo, llegando a alcanzar con ello sus más altas cumbres, como en el caso del *Romanzero* de Heine.

Al mismo tiempo que las ideas filosóficas de Herder inspiraban la creación poética, otorgaban certificado de legitimación a los estudios filológicos de carácter casi etnográfico sobre la literatura popular. En el campo de la filología estrictamente germánica son famosas desde entonces las recopilaciones realizadas por los hermanos Grimm de cuentos de niños populares (1812-1815) o de sagas (1816-1818), entre otras. En lo que se refiere a la filología hispana es de este núcleo de ideas «alemanas» de donde surge por primera vez el estudio de la poesía popular española. De hecho las más importantes colecciones de romances españoles serán publicadas en castellano por estudiosos alemanes. Desde la aludida *Silva de romances viejos*, publicada por Jakob Grimm en Viena en 1815, a las importantes colecciones de Böhl (*Floresta de rimas antiguas castellanas*, Hamburgo 1821-1825) o Huber (*Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana*, Brema 1832).

Es en el centro de esta veta de la mirada de Alemania sobre España donde aparece el *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse.

4 El *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse (Berlín: Verlag von Wilhelm Hertz, 1852)

Cuando los dos poetas alemanes Emanuel Geibel y Paul Heyse se encuentran en 1851 para realizar el proyecto de una colección de poesía popular española antigua traducida al alemán, la discusión abstracta del problema tenía ya ochenta años. Geibel y Heyse permanecen anclados en las ideas recibidas. Su poesía de corte conservador, de hecho formaban parte de grupos tradicionalistas, resulta ilegible al lector moderno. No por ello dejaron de tener una calurosa acogida en su época. Heyse llegó a ser bastantes años más tarde el primer alemán que recibió el premio Nobel. En nuestra época quedan quizá tan sólo como nombres de calles. ¡Así, en el Berlín desde el que hablamos, tenemos incluso dos «Geibelstraße»!

Son por tanto poetas conservadores los que preparan el libro que nos ocupa como antología de «Volkslieder». «Eine Sammlung Volkslieder», desaparecerá del título de la primera edición, no, claro está, de su contenido. Tenemos así una relación con el otro, en este caso un otro español, que daba a lo popular un toque todavía más auténtico por lo exótico, que servirá para la afirmación de una ideología propia, de un «nosotros» alemán, por así decirlo.

La fuente base del *Spanisches Liederbuch* es la antología de textos «arreglados» titulada *Floresta de rimas antiguas castellanas ordenada por don Juan Nicolás Böhl de Faber* y publicada en Hamburgo entre 1821 y 1825. La misma estructuración del libro con una primera parte «geistlich» y una segunda «weltlich» está tomada de la diferenciación en el libro de Böhl entre «rimas sacras» y «rimas amorosas». Ochenta de las cientodoce poesías del *Spanisches Liederbuch* provienen de la *Floresta* de Böhl, entre ellas la totalidad de la parte «espiritual». El *Spanisches Liederbuch* termina con un apartado de Seguidillas y «Zigeunerliedchen» y un Apéndice donde Paul Heyse traduce 23 poesías del provenzal.

El hecho de que se publicara en Alemania una antología de la peor poesía española, con las excepciones que confirman la regla, y que supusiese un éxito de ventas tendría que dar qué pensar. Tan sólo el «Volkslied» español podía reflejar los sentimientos básicos del tardo romanticismo alemán e inspirar asimismo su mirada sobre España.

Cabe así entender cómo Geibel y Heyse seleccionaban siguiendo formas poéticas relacionadas, sin detenerse nunca a meditar sobre los criterios de calidad intrínseca al poema del que se ocupan. Es por tanto un claro constructo sobre la España del pasado el que se hace conjugar con un igualmente claro constructo de la Alemania en el que se realiza. En este contexto ya no nos sorprenderá pues descubrir que los desconocidos poetas españoles que en algunas ocasiones asoman en el *Spanisches Liederbuch*, como Don Manuel del Río y Don Luis el chico, no serán otros que «Emanuel» Geibel y Paul Ludwig/Luis Heyse (el chico, pues contaba en el momento 22 años, 15 menos que Geibel).

Lo que queda claro en cuanto a la selección lo sigue siendo por lo que respecta a la traducción. En ella podemos rastrear todas las trazas que deja el constructo de fondo. El estilo substituye generalmente lo complejo por lo simple, el tono de voz gana en intimidad y naturalidad, la forma (el gran problema de la traducción de la rima asonante, por ejemplo, característica de la poesía española, al que Herder había dedicado diversas reflexiones) es modificada a veces para adaptarse a las tradiciones autóctonas, los casos de polisemia son siempre simplificados hacia una sola denotación, etc.

Sirvan como ejemplo de estos movimientos tres versos del más popular de los poemas de la parte mundana (el segundo de dicha parte en la obra de Wolf): «In dem Schatten meiner Locken». Así un original:

y llamándome sirena
él junto a mí se adormió:
si le recordaré o no?

se convierten en:

Und er nennt mich seine Schlange,
Und doch schlief er bei mir ein.
Weck' ich ihn nun auf? — Ach nein!

La polisemia de «sirena» es sustituida por el contenido unívoco de «Schlange» («serpiente»). La construcción gramatical del segundo verso, alterada en el original colocando el verbo al final, se convierte en un verso alemán del tono más directo y popular posible. La sutil ambigüedad del último verso «si le recordaré o no?» se convierte en el coloquial: «¿lo despierto ahora? — Ah no!».

Antes de pasar a la parte que corresponde a Hugo Wolf recordemos que la muñeca rusa del «Volkslied» sigue siempre perteneciendo a su muñeca madre que es la visión de la vida y costumbres españolas a las que en un principio hacíamos referencia:

«Orangenbäume, Cypressen, Mönche ... und duftende Mondnächte voll Liebesabenteuer, Citherspiel und blinkender Dolche» (Carta a Nölting 1841). // «Der Süden hat mich, wie in einem Zaubernetze gefangen» (Carta a Litzmann 1839).

«Naranjos, Cipreses, Monjes ... y noches de luna perfumadas llenas de aventuras amorosas, la música de la cítara y puñales relucientes.» // «El sur me ha atrapado como en una tela mágica.»

escribe Emanuel Geibel en su correspondencia. Como ustedes tal vez ya intuían, Geibel jamás estuvo en España.

5 Adolf Menzel

Un pequeño interludio estrictamente visual en esta pequeña historia de visiones de España nos lo ofrece el pintor oficial de la corte prusiana, Adolf Menzel. Menzel era amigo de Heyse y a petición de éste realizó un pequeño frontispicio que abriría la primera edición del *Spanisches Liederbuch*.

Una vez más el constructo: arquitectura árabe, fraile, novia, Cupido, amor, novio, etc. Geibel lo aceptó con ciertos reparos, pues lo creía provocador en cuanto que anticlerical ...



Frontispicio de Adolf Menzel para la primera edición del *Spanisches Liederbuch* (Berlín: Verlag von Wilhelm Hertz, 1852).

6 Hugo Wolf

Una primera atracción hacia España la podemos imaginar inherente a la tradición literaria y musical en la que Hugo Wolf se forma: la España presente en los poemas de Heine o Eichendorff; España como lugar de la acción en óperas que admiraba: *Fidelio*, *Don Giovanni* o *Parsifal*.

Hugo Wolf fue además un buen lector de la literatura española. Encontramos en sus cartas numerosas referencias a teatro de Calderón, repetidas alusiones al *Quijote* como único remedio para sus depresiones, incluso se felicita a sí mismo cuando descubre leyendo *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina que se trataba del texto original del *Don Giovanni*.

En 1888, lee *El sombrero de tres picos* (1874) de Alarcón que le lleva a trabajar en un libreto para una futura ópera. Es en este período cuando el escritor Franz Zweybrück recomienda a Wolf la lectura del *Spanisches Liederbuch*. Tras haber puesto en música poemas de Mörike, Eichendorff y Goethe, Hugo Wolf inicia en octubre de 1889 la composición de esta selección de poesía española popular que dará por terminada en abril del 1890.

Para el *Liederbuch* musical, Wolf mantuvo las partes espiritual y mundana, seleccionando 10 de los 13 espirituales y 34 de los 99 mundanos. El texto permanece prácticamente inalterado. Las «seguidillas», «Zigeunerliedchen», y el Anexo del libro original no fueron considerados.

Desde la perspectiva que venimos siguiendo queda por observar lo que sucede con la puesta en música de los poemas en relación a una posible visión de España, esta vez cuarenta años después de la publicación del libro de Geibel y Heyse. Son dos las líneas generales que hemos diferenciado hasta ahora: una línea centrada en el concepto del «Volkslied», con su carácter popular y nacionalista, donde queda abierta la consideración e incluso estima de la producción popular de otros países, independientemente de su grado de «civilización»; y una línea de carácter más general que corresponde a una visión de España con sus habitantes y costumbres.

La discusión en torno al «Volkslied» en su vertiente musical inspiraría el nacimiento y posterior desarrollo del «Lied» romántico alemán.

Sus características paradigmáticas son bien conocidas: una línea melódica simplificada (el contraste con el aria de coloratura barroca no podría ser mayor) pone música a una poesía de marcado sentimiento personal, con un instrumento que acompaña el canto, ya sea con pilares musicales que lo sostienen, ya sea con desarrollos musicales que lo comentan o complementan. Lo que surgió como música para aficionados, con una sabia mezcla de música popular y culta, fue desarrollándose a medida que avanzaba el siglo XIX en dos direcciones: una conservadora, fiel a los principios fundadores del «Lied»; otra progresista, partidaria de la evolución de dichos principios. En el momento en que Wagner o Liszt, ambos pertenecientes al segundo apartado de esta calificación, escriben sus respectivos «Lieder», el elemento popular ha dejado de tener cartas en el juego. Hugo Wolf desarrolla y lleva hacia adelante dicha corriente. Una clara y sofisticada línea declamatoria para la voz (inspirada en gran medida en las técnicas declamatorias del teatro naturalista de su época) se contrapone a una parte musical en el piano de gran sofisticación compositiva. El *Spanisches Liederbuch*, la ya casi anticuada colección de «Volkslieder» españoles, al ser tratado bajo dicho procedimiento pierde el carácter popular que tanto se habían obstinado en reproducir e incluso acentuar sus recopiladores. Tenemos así una forma compositiva que cierra una de las vetas abiertas por el primer romanticismo alemán, tanto para definir su propio arte como para relacionarse con el de las otras naciones. Quede como corolario a este punto un fragmento de la correspondencia de Brahms a Clara Schumann (27-1-1860) en el que se lamenta desde su posición conservadora de esta situación: «El 'Lied' navega ahora por un rumbo tan falso, que ya no puede estampar suficientemente su ideal, y éste es el 'Volkslied'.»

Por lo que se refiere a la visión general de España, no hay ninguna alusión armónica, contrapuntística o melódica en la que pueda encontrarse un paralelismo en técnicas musicales procedentes de la España de la época o de su pasado. Tan sólo se podría señalar, de un lado, una cierta utilización de materiales rítmicos, y, de otro, la alusión por parte del piano a diversos instrumentos característicos como la guitarra, el pandero o la mandolina (la mandolina, sin embargo, no fue nunca un instrumento español). Cada uno de los ritmos que pudiésemos diferenciar como una alusión al color local español lo podemos encontrar en

otras composiciones de la música alemana del siglo pasado y sin que aludan por ello a España, ni al sur, ni a motivos relacionados. Y ocurre lo mismo en los pocos casos en los que se podría hablar de una imitación deliberada de la guitarra por parte del piano. En la misma producción de Wolf anterior al *Spanisches Liederbuch* encontramos acordes arpegiados en el acompañamiento pianístico: el «Rattenfänger» sobre un poema de Goethe, «Der Schreckenberger» de Eichendorff o «Der Gärtner» de Mörike y sobre todo cuando se alude precisamente a que se trata de una «canción»: «Der Sänger» sobre un poema de Goethe, o «Gesang» sobre Mörike.

Existe una clara diferencia entre la relación de Geibel y Heyse con España y la de Hugo Wolf. De un lado la relación asimilacionista de un primer romanticismo alemán donde lo extranjero sirve como sustento de un «yo» de consecuencias etnocéntricas, de otro lado el caso de Hugo Wolf donde lo ajeno es utilizado como posibilidad de distanciamiento («Verfremdung», se dice en alemán) para poder entender lo propio.

Y ahí se cumple un destino profundo del «Lied» que no estaba explícito en su declaración de principios pero sí implícito en las mismas características de su estructura y su substrato ideológico y social. El «Lied» es la forma musical por antonomasia de la burguesía alemana decimonónica. La casa privada es su lugar de realización y el aficionado cantante su único receptor. El «Lied» desconoce por ello la dramatización del arte que cuenta con su público. En el «Lied» habla el yo, canta palabras, palabras de otro, que el yo propio escucha y elabora desde sí mismo.

Tal vez, como escribía Rimbaud, el yo sea otro. Y es que no existe ningún punto fijo que permita el juicio. La singular relación que se establece entre observador y objeto observado no es una vía posible en el conocimiento de uno mismo: es la única.

Andreas Eichhorn

Probleme der Opernkomposition nach Wagner: Hugo Wolfs *Corregidor*

1 Die Suche nach einem Libretto

Zu Beginn des Jahres 1895 kann Hugo Wolf seinem Freund Oskar Grohe mitteilen, daß er endlich einen geeigneten Operntext gefunden habe. In Wolfs Worten ist die Erlösung unüberhörbar,¹ denn hinter ihm liegt eine mehr als zehnjährige Suche.² Dabei handelte es sich eigentlich um eine Wiederentdeckung. Bereits Ende der achtziger Jahre, so berichtet Rosa Mayreder,³ sei Hugo Wolf auf Alarcóns Novelle gestoßen, die 1886 erstmalig in deutscher Sprache bei Reclam

¹ «Ein Wunder, ein Wunder, ein unerhörtes Wunder ist geschehen. Der lang ersehnte Operntext hat sich endlich gefunden; fix und fertig liegt er vor mir, und ich brenne nur so vor Begierde mich an die musikalische Ausführung zu machen. Sie kennen doch die Novelle *Der Dreispitz* von Pedro de Alarcón. Dieselbe ist bei Reclam erschienen. Frau Rosa Mayreder, eine mir seit Jahren bekannte, geniale Frau hat das Kunststück fertiggebracht, die Novelle in ein äußerst wirkungsvolles Opernbuch umzuwandeln und sich künstlerisch auf der Höhe des Dichters zu halten.» Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe* [= OG], Berlin 1905, S. 174. Weitere Briefausgaben werden wie folgt abgekürzt:

FZ = Ernst Hilmar und Walter Obermaier (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Frieda Zerny*, Wien 1978; MK = Franz Grasberger (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Melanie Köchert*, Tutzing 1964; RM = Heinrich Werner (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des «Corregidor»*, Wien 1921; P = Heinz Nonweiler (Hrsg.), *Hugo Wolf. Briefe an Heinrich Potpeschnigg*, Stuttgart 1923; F = Hugo Wolf, *Briefe an Hugo Faisst*, Stuttgart 1904; W = Heinrich Werner, *Hugo Wolf. Briefe und Erinnerungen*, Wien 1922.

² Vgl. hierzu Imogen Fellinger, «Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz* 1971, Berlin 1972, S. 87.

³ Rosa Mayreder, «Über Hugo Wolf und seine Oper. Erinnerungen», in: Edmund von Hellmer (Hrsg.), *Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung*, Berlin 1900, S. 26-28.

erschienen war. Hugo Wolf habe versucht, aus diesem Stoff ein Libretto zu entwerfen, sei aber gescheitert. Das Libretto, das Rosa Mayreder dann im Auftrag von Freunden für Hugo Wolf angefertigt habe, wurde von Hugo Wolf abgelehnt. Im Jahre 1894 verfaßte Franz Schaumann⁴ auf Veranlassung von Gustav Schur⁵ ein weiteres Libretto zum *Dreispiß*, das Hugo Wolf gleichfalls zurückwies. Vielmehr wandte er sich jetzt wieder dem Libretto von Rosa Mayreder zu, das Anfang 1895 seine ungeteilte Begeisterung erweckte.

Hugo Wolfs lange Suche nach einem Opernstoff spiegelt die Schwierigkeit, dem Musiktheater nach Wagner neue Wege zu erschließen. Verschiedene literarische Vorlagen hatte er ins Auge gefaßt: Shakespeares Dramen *Ein Sommernachtstraum*, der *Sturm*, Alarcóns Roman *El niño de la bola* («Manuel Venegas»), Grillparzers *Webe dem, der lügt*.⁶ Für Shakespeares *Sturm* entwarf er ein eigenes Szenarium.⁷ Auch wenn Hugo Wolf in seinen Opernkritiken selten auf musikalisch-theatralische Aspekte einging,⁸ zeigen seine eigenen Szenarien und die Kritik, die er an dem ihm zugeschickten Szenarium zu *Manuel Venegas* übt, daß für ihn der Gesichtspunkt der Bühnenwirksamkeit bei der Aufbereitung einer literarischen Vorlage kein unwichtiger war. So kritisierte er am Szenarium zu *Manuel Venegas* die zu langen Erzäh-

⁴ Schaumanns Libretto, das nach Meinung Grunskys dem Libretto von Mayreder überlegen ist, wird 1904 von Max Vancsa in einer Rezension von der Wiener Erstaufführung des *Corregidor* unter Mahler besprochen (in: *Neue Musikalische Presse*, 13.6: 110-112). Demnach verteilte Schaumann den Stoff auf drei Akte. Der erste Akt umfaßte die Liebeserklärung des Corregidors unter der Weinlaube. Statt des angedeuteten Auftritts des Bischoffs bei Mayreder schließt sich daran bei Schaumann eine große Ensembleszene an, die den ersten Akt abschließt. Der zweite Akt bietet die Verhaftung des Müllers, die Szene Frasquita/Corregidor in der Mühle, Rückkehr und Eifersuchtsmonolog des Lukas. Der dritte kreist um das Geschehen im Haus des Corregidors, und nicht vor dem Haus, wie bei Mayreder. Den Grund dafür, weshalb Wolf schließlich dem Libretto von Mayreder den Vorzug gab, vermutet Vancsa in den zahlreicheren lyrischen Ruhepunkten, die das Mayredersche Libretto gegenüber dem dramatisch konzentrierten Libretto Schaumanns aufweist.

⁵ Vgl. Karl Grunsky, *Hugo Wolf*, Leipzig 1928, S. 70.

⁶ Hugo Wolf wohnte Anfang 1891 mehreren Aufführungen von Dramen Grillparzers im Burgtheater bei. Vgl. OG (Brief vom 29. Januar 1891), S. 54 f.

⁷ OG (Brief vom 6. Juni 1890), S. 27.

⁸ Vgl. Fellinger [Anm. 2], S. 91.

lungen, passive Operngestalten, den zu häufigen Szenenwechsel.⁹ Für keinen der Stoffe gelang es ihm, einen geeigneten Librettisten zu finden. Er überlegte kurze Zeit, ob er Ernst von Wolzogen mit einem Libretto zu *Manuel Venegas* beauftragen sollte.¹⁰ Mehrfach bedauerte Hugo Wolf gegenüber seinem Freund Oskar Grohe, nicht, wie Wagner, den Textdichter und den Komponisten in einer Person zu verkörpern.¹¹ Andererseits sah er aber auch die Gefahren einer solchen Doppelbegabung. Im Hinblick auf den *Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius, den er als undramatisch empfand, kritisierte Wolf:

«Seine Doppelbegabung wird ihm oft verhängnisvoll. Er ist oft zu viel Dichter, wo er Musiker und zu viel Musiker, wo er Dichter sein sollte. Es ist eine gefährliche Begabung, Dichter und Musiker in einer Person zu sein.»¹²

Zweifellos faßte Hugo Wolf seine Stoffe vorrangig musikalisch auf. Spontan entzündete sich seine musikalische Phantasie dabei aber eher an Einzelmomenten, an charakteristischen Details. Überlegungen eines dramaturgischen und damit Bühnenwirksamkeit sichernden Gesamtkonzepts dagegen waren von nachgeordneter Bedeutung. Dies wird deutlich in einem Brief an Oskar Grohe vom 6. Juni 1890:

«Dem Wunsche meiner Wiener Freunde nachgebend, ein Orchester zu komponieren, entschied ich mich für ein symphonisches Gemälde zu Shakespeares 'Sturm'. Aber je mehr ich bemüht war, das Stück in seinen einfachsten Zügen mir klar zu legen, desto lebhafter drängten sich alle die bunten Szenen und Bilder, an denen der Sturm so reich, vor meine Seele. Die dem Stück zugrunde liegende Idee wirkte auf meine musikalische Empfindung viel weniger anregend, als die charakteristischen Gestalten der Fabel. Das ist ja endlich der vielgesuchte, langentbehrte, sehnlichst gewünschte, stets aufgetauchte, immer wieder verschwundene, endlich aber doch erwischte, fest gepackte, nicht mehr zu entreißende — Opernstoff. Und das komische Element! Welch' ein herrlicher Spielraum!»¹³

⁹ OG (Brief vom 20. April 1892), S. 84.

¹⁰ OG (Brief vom 20. April 1892), S. 82.

¹¹ OG (Brief vom 22. Dezember 1892), S. 96.

¹² OG (Brief vom 3. September 1890), S. 37.

¹³ OG, S. 27.

Und wenn Hugo Wolfs Freunde im Jahre 1890 nach dem Vortrag einiger Lieder aus dem *Spanischen Liederbuch* Hugo Wolf mit Hinweis auf die szenische Wirksamkeit einzelner Lieder zur Komposition einer Oper ermutigen,¹⁴ tun sie das durchaus im Sinne des Komponisten: Gegenüber Edmund von Hellmer bezeichnete Hugo Wolf wiederholt seine Lieder als Vorstudien zu einer späteren Oper.¹⁵ Diese Äußerung erhärtet die schaffenspsychologische Beobachtung, Wolfs kompositorisches Denken setzte an der deskriptiven Einzelszene an. Bei der Komposition des *Corregidor* fünf Jahre später wurde das kompositorisch-dramaturgische Problem dann deutlich: die Schwierigkeit nämlich, die einzelne, zur Geschlossenheit tendierende liedhafte Szene in einen musikalisch-dramatischen Prozeß zu integrieren.¹⁶

Die von Hugo Wolf in Erwägung gezogenen Stoffe dokumentieren sein zunehmendes Interesse an komischen, volkstümlichen Elementen mit südlichem, bevorzugt spanischem Kolorit.¹⁷ Dies unterstützt auch die Tatsache, daß sich in seinem Nachlaß ein fragmentarisches, selbst-entworfenen Libretto (1882) zu einer komischen Oper findet, die in Sevilla zur Karnevalszeit spielt.¹⁸

Als Oskar Grohe 1890 Hugo Wolf vorschlägt, ein Buddha-Drama zu komponieren, wehrt Wolf energisch ab. In seiner ironischen Antwort zeichnet sich nicht nur der Kerngedanke seines Opernkonzepts

¹⁴ «Gestern spielte ich einigen Kunstgewogenen einiges aus meinen Spaniern vor. Was war das Ende vom Lied? die Oper. Man will nur mehr Opernszenen in meinen lyrischen Produktionen erblicken und alles schreit: schade um das Stück, das wäre was in einer Oper.» OG (Brief vom 11. August 1890), S. 34.

¹⁵ Vgl. Ursula Sennhenn, *Hugo Wolfs Spanisches und Italienisches Liederbuch*, Diss. (masch.), Frankfurt/M. 1955, S. 15.

¹⁶ Hugo Wolf hatte diese Schwierigkeit bereits beim *Cid* von Peter Cornelius beobachtet: «Mit dem 'Cid', das können Sie mir glauben, ist nicht viel anzufangen. Ich kenne das Werk mit seinen zum Teil hochpoetischen Szenen und stimmungsvollen Bildern, die, losgelöst von dem Ganzen, als rein lyrische Ergüsse sehr gut bestehen mögen, auf der Bühne jedoch kaum zur vollen Geltung kommen dürfen.» OG, S. 86.

¹⁷ So schreibt Hugo Wolf zu *Manuel Venegas*: «Das ist meiner Ansicht nach ein gefundenes Fressen für eine moderne Oper. Handlung, Zeichnung, Menschen, Kolorit, Leidenschaften, Mystik — kurz echt spanisch und doch dabei menschlich — ein wunderbares Gemälde, auf dem purpurfarbenen Untergrund des Mystischen, lebendig, volkstümlich und realistisch bis zum Äußersten.» OG, S. 81.

¹⁸ Fellingner [Anm. 2], S. 87 f.

ab. Es spiegelt sich vielmehr auch der Wunsch vieler Opernkomponisten nach Wagner, einen von Wagner noch nicht besetzten Bereich, eine 'Nische' neben Wagner zu finden:

«Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir ganz unnützerweise den Himmel stürmen, weil er bereits erobert ist, und daß es das Gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden ...»¹⁹

Hugo Wolf ging es vor allem darum, sich vom Wagner'schen Pathos abzuheben. Als Alternative zum Musikdrama entwirft er das Ideal einer heiteren Musizieroper, und zwar einer «ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere, welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde».²⁰

Wolfs Idee einer heiteren, spielerischen Oper, durchsetzt mit volkstümlichen Elementen unter südlichem Himmel, muß im Zusammenhang mit einer ästhetischen Gegenbewegung zu Richard Wagner gesehen werden, deren prominentester philosophischer Vertreter Friedrich Nietzsche war. Ihre Kennzeichen, die um 1910 der musikalischen Moderne («Junge Klassizität») als Orientierung dienen sollten, waren: Ablehnung von Musik als Organon philosophischer und weltanschaulicher Ideen,²¹ die Idealisierung der klassischen Heiterkeit (*serenitas*) und des romanischen Lebensgefühls, die Stilisierung Mozarts zum Antipoden Wagners.²²

Auf dem Gebiet des Musiktheaters war es die Idee einer Musizieroper, in der man ein Gegenkonzept zu Wagner sah.²³ Als eine Spielart

¹⁹ OG (Brief vom 23. Juli 1890), S. 31.

²⁰ OG (Brief vom 23. Juli 1890).

²¹ Gegen jegliche Art von «Tendenzpoesie» als Vorlage für einen Opernstoff wandte sich auch Hugo Wolf. In: OG (Brief vom 11. August 1890), S. 35.

²² Vgl. hierzu: Andreas Eichhorn, «'...aus einem inneren Keim Ideen entwickeln...' Zur Musikanschauung Otto Jahns», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 52 (1995), 3, S. 233.

²³ Vgl. Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen Jahrhundert*, Laaber 1990, S. 6-11.

der Musizieroper²⁴ entstanden in den 1890er Jahren mehrere komische Opern:²⁵ Hugo Wolfs *Corregidor* (1895), Rezniceks *Donna Diana* (1894) und Anton Urspruchs *Das Unmögliche von Allem* (1897). Bezeichnenderweise basieren alle drei Opern auf spanischen Sujets.

Auf Wolf übte die romanische Kultur, und hier vor allem die italienische und spanische, zeitlebens eine große Attraktion aus.²⁶ Er schätzte vor allem Cervantes' *Don Quijote* und war – obwohl er Spanien nie bereist hat – mit spanischer Volksmusik vertraut: Während der Proben zum *Feuerreiter* in Berlin Anfang 1894 lernte Wolf den Prinzen Bojidar Karageorgevitch kennen,²⁷ der einige Zeit in Sevilla gelebt hatte und ihm später in Wien spanische Volks- und Straßenlieder zur Gitarre vorsang. Wolf seinerseits revanchierte sich mit dem Klaviervortrag von Musik aus Bizets *Carmen*.²⁸ Und der Oper *Carmen*

²⁴ Als die beiden anderen Spielarten der Musizieroper gelten die Märchen- und die Volksoper. Vgl. auch den instruktiven Abriss von Paul Stefan, «Einleitung/Die Oper nach Wagner», in: *Musikblätter des Anbruch* 9 (1927), H. 1/2, bes. S. 5-8.

²⁵ Vgl. hierzu: Edgar Istel, *Die komische Oper. Eine historisch-ästhetische Studie*, Stuttgart o. J., S. 52-70.

²⁶ Vgl. Sennhenn [Anm. 15], S. 18. Auch nach der Komposition des *Corregidor* beschäftigte sich Wolf mit spanischer Literatur. So las er Tirso de Molina (MK 10. 7. 1896: S. 184) und Dramen von Calderón (P 24. 11. 1896: S. 162).

²⁷ Vgl. Ernst Decsey, *Hugo Wolf. Das Leben und das Lied*, Berlin/Leipzig o. J., S. 100.

²⁸ Wolf hörte die Oper *Carmen* am 21. August 1892 in Berlin. In dieser Aufführung wurde der Zigeunertanz aus Bizets Oper *Das Mädchen von Perth* als Balletteinlage gegeben. Hugo Wolfs Bizet-Verehrung dokumentiert ein Brief an Melanie Köchert: «Mein einziges Vergnügen momentan macht mir der Zigeunertanz aus dem Mädchen von Perth (Bizet). Es ist dasselbe Stück, daß anlässlich der Aufführung der *Carmen* in Berlin als Balletteinlage gespielt wurde u. das mich seinerzeit so namenlos entzückte. Jetzt kann ich es mir nun nach Lust und Laune vorspielen u. ich schwelge nur so in diesem wildgraziösen Tonstück. Sie werden sich auch nicht satt hören können an diesen pikanten Rhythmen u. seltsamen Harmonien ... Auch mit einem reizenden Menuett u. einem sehr duftigen Ständchen aus der Oper habe ich innige Freundschaft geschlossen.» In: MK (Brief vom 1. Februar 1894), S. 90. Paul Müller, der Begründer des Berliner Hugo-Wolf-Vereins, besuchte Hugo Wolf am Tage der Mannheimer Uraufführung des *Corregidor* (7. Juni 1896). In seinem Bericht wird Hugo Wolfs hohe Wertschätzung von Bizets *Carmen* untermauert: «Auf dem Flügel lag neben der prächtig gebundenen, wie gestochen geschriebenen Partitur des *Corregidor* die der *Carmen*. Für Bizet hatte Wolf eine besondere Vorliebe, wie überhaupt für die Franzosen. Esprit, Klarheit und Knappheit schätzte er an ihnen; neben Bizet liebte er besonders Auber.»

kam insofern eine Schlüsselstellung zu, als Nietzsche sie bekanntlich als Musterbeispiel für eine mediterran geprägte Musik propagierte.

Wolf verbindet mit Wagner ein ambivalentes Verhältnis, das während der Komposition des *Corregidor* erneut aufbrach. Auf Distanz zu Wagner geht Wolf mit seiner Wahl des Stoffes, während die musikalische Faktur von Wagner deutlich inspiriert ist. Richard Batka, der die erste substantielle Würdigung des *Corregidor* verfaßte, charakterisierte die Musik dahingehend, «daß ein genialer Musiker hier den kühnen Versuch gemacht hat, den Stil der Meistersinger aus dem Altdeutschen ins Hispanische zu übersetzen».²⁹ Er dachte dabei vor allem an das polyphone Stimmengewebe des Orchestersatzes. Und in dieser polyphonen, thematisch-motivischen Verdichtung sah Wolf selbst³⁰ den Unterschied zu Bizet, mit dem ihn nur die Wahl des spanischen Sujets verbindet.

Den Wagner-Einfluß konnte und mochte der *Meistersinger*-Verehrer Wolf nicht leugnen. Wolf konsultierte die *Meistersinger*-Partitur nicht nur bei der Instrumentation, sondern auch bei der Komposition. Die verschiedenen Formen der Meistersinger-Anspielungen in Gestalt von verschleierte[n], melodisch-harmonischen Reminiszenzen, wörtlichen Zitaten³¹ und der Ständchen-Parodie Repelas im letzten Akt, die auf das verhinderte Ständchen Beckmessers anspielt —, bezeugen auf musikalischer Ebene eher die Reverenz als die Distanz gegenüber Wagner. Gegenüber Rosa Mayreder, der Verfasserin des Librettos, äußerte Hugo Wolf:

Zitiert nach: Werner Bollert, «Hugo Wolfs 'Corregidor'», in: *Musica* 14 (1960), S. 147.

²⁹ Richard Batka, «Der Corregidor», in: Edmund von Hellmer (Hrsg.), *Der Corregidor von Hugo Wolf. Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung*, Berlin 1900, S. 10.

³⁰ Siehe Kurt Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos: Oper, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven, 1978, S. 129.

³¹ Ein auffälliges Wagnerzitat liegt bei Frasquitas Apostrophe an den Mond vor (3. Akt, 1. Szene «Neugier'ger Mond, du hast uns belauscht»). An dieser Stelle kombiniert Wolf das Liebesmotiv Frasquitas mit dem Liebesmotiv aus den *Meistersingern* (Vorspiel, T. 97).

«Ihr Gemahl soll ja nicht verabsäumen, die Meistersinger sich recht sehr zu Gemüt zu führen, selbst auf die Gefahr hin, dass er mir dabei auf die Schliche kommen wird; denn ohne die Meistersinger wäre der *Corregidor* nie komponiert worden. Ja, ja, der 'alte Zauberer' hat's uns Jungens angethan und wohl uns, dass wir solche Pfade wandeln dürfen.»³²

2 Alarcóns Novelle und das Libretto

Weshalb Hugo Wolf sich Ende 1894 so euphorisch dem von Rosa Mayreder erstellten Libretto zuwandte, das er Jahre zuvor noch abgelehnt hatte, ist ungewiß. Ob es, wie Rosa Mayreder behauptet, eine Folge seiner verstärkten Beschäftigung mit Nietzsche war oder in Anbetracht der jahrelangen, vergeblichen Suche einfach als Verlegenheitsentscheidung anzusehen ist, läßt sich kaum entscheiden. Hugo Wolfs Sujetvorstellungen jedenfalls kam Alarcóns 1874 entstandene Novelle *El sombrero de tres picos* sehr nahe: sie erfüllte seine Forderungen nach Volkstümlichkeit, Komik, Humor, prägnanter Charakteristik der Figuren, einfachem Milieu, südlichem Kolorit, spielerischer Leichtigkeit und Verzicht auf Philosophie und Tiefsinn.

Alarcón hat die meisten Stoffe seiner Novellen und Kurzgeschichten nicht frei erfunden, sondern griff auf mündlich überlieferte Geschichten zurück, die durch ihn erst literarisches Heimatrecht erhielten. Dies gilt auch für die Geschichte vom Müller und dem verliebten *Corregidor*, die zum Repertoire der blinden Romanzensänger gehörte. Alarcón gibt dieser Geschichte gegen Ende eine von der mündlichen Tradition abweichende Wendung: Der sich anbahnende Ehebruch bleibt aus. Am Schluß spricht der Bischof mahnende Worte, indem er *Frasquitas* provokatives Verhalten tadelt. Alarcón bricht also der Fabel die tragische Spitze und ersetzt sie durch eine moralische. Der moralisierende Anteil der Novelle bleibt dennoch, im Gegensatz zu Alarcóns späteren Werken, gering. Überhaupt markiert die Novelle den Zeitpunkt von Alarcóns beginnender Konversion vom Republikaner zum konservativen Monarchisten und Verfechter einer klerikal-

³² Rosa Mayreder, «Über Hugo Wolf und seine Oper. Erinnerungen», in: Hellmer [Anm. 3], S. 29.

orthodoxen Moral. Die janusköpfige Stellung dieser Novelle in Alarcóns innerer Biographie spiegelt sich im Werk selbst: Der latenten Kritik am eigentlichen Symbol des spanischen Absolutismus, dem Corregidor, der zur tragikomischen Figur wird, steht der moralische Zeigefinger des Bischofs gegenüber.

Alarcóns Novelle³³ rechnet zum spanischen Realismus. Realistisch zu nennen ist vor allem die eindeutige, vom Autor selbst vorgenommene zeitgeschichtliche Einordnung und der politische Wirklichkeitsbezug. In den detaillierten, genrehaften Schilderungen des dörflichen Alltagslebens in Andalusien, in die die Handlung eingebettet wird, offenbart sich außerdem eine Nähe zum Costumbrismus: Mit einer Mischung von Ironie und Sehnsucht beschwört Alarcón noch einmal das alte Spanien des 18. Jahrhunderts herauf, das Spanien vor der französischen Fremdherrschaft und den innenpolitischen Unruhen des 19. Jahrhunderts. Gerade diese nostalgische Färbung dürfte auf die europäischen Intellektuellen um 1900 einen großen Reiz ausgeübt haben. Novellentypisch ist die Einbettung der eigentlichen Handlung in eine Rahmenerzählung, die die Handlung am Anfang historisch situiert und am Ende einen Ausblick auf die Zukunft der Protagonisten eröffnet. Als zentrales, allgegenwärtiges Symbol im Sinne der Falkentheorie Heyses kann der *Dreisitz* gesehen werden, der, wie Alarcón selbst sagt, den Absolutismus symbolisiert. Dieser gedanklichen Allgegenwart des *Dreisitzes* wird von Hugo Wolf kompositorisch Rechnung getragen: Von allen Motiven erklingt das des Corregidors mit Abstand am häufigsten. Es ist in den meisten Szenen präsent, auch wenn der Corregidor selbst auf der Bühne nicht erscheint.

³³ Für den anregenden Gedankenaustausch über Alarcóns Novelle bin ich Friedrich Wolfzettel, Frankfurt, sehr dankbar.

Beispiel 1: Kapitelaufteilung im Libretto

Novelle (Kap.)	Libretto	Akt	Inhalt	Ort
1-8	(historische Situation, Charakterisierung der Personen)			
9	1. Szene	1.	Lukas und Nachbar	Mühle
10	2. Szene		Frasquita und Lukas	Mühle
—	3. Szene		Frasquita und Repela	Mühle
11	4. Szene		Corregidor und Frasquita/Lukas	Mühle
12	5. Szene		Frasquita und Repela	Mühle
13	-----			
14	(Gespräch Advokat/Can.)	5. Szene	Corregidor und Repela	Mühle
15				
15	1. Szene	2.	Frasquita und Lukas am Abend	Mühle
21	2. Szene		Tonuelo holt Lukas ab	Mühle
21	3. Szene		Frasquita allein	Mühle
21	4. Szene		Corregidor und Frasquita	Mühle
21	5. Szene		Frasquita, Corregidor, Repela	Mühle
22	6. Szene		Corregidor und Repela	Mühle
	Verwandlung			
17	7. Szene		Trinkszene	beim Alkalden
17	8. Szene		Tio Lukas, Alkalde, Tonuelo	beim Alkalden
18	9. Szene		Tio Lukas allein	beim Alkalden
—	10. Szene		Manuela sucht Lukas auf, entdeckt Flucht	beim Alkalden
—	11. Szene		Alle zur Mühle	beim Alkalden

Novelle (Kap.)	Libretto	Akt	Inhalt	Ort
23	1. Szene	3.	Frasquita allein	auf dem Feld
24 (Frasquita zum Alkaliden)	-----			
--	2. Szene		Frasquita und Repela	auf dem Feld
	Verwandlung			
19	-----			
20	3. Szene		Lukas kommt zur Mühle	Mühle
26	4. Szene		Corregidor schlüpft in Kleider des Tio Lukas	Mühle
27	5. Szene		Corregidor wird vom Alkaliden entdeckt. Alle in die Stadt	Mühle
28	1. Szene	4.	Nachtwächter	in der Stadt
28	2. Szene		Ständchen des Repela	in der Stadt
28	3. Szene		Prügelszene	in der Stadt
29	4. Szene		Auftritt der Corregidora; Aufklärung der Verwicklung	in der Stadt
30 (Charakterisierung der Corregidora)	-----			
31	4. Szene			
32	5. Szene		Tio Lukas spielt den Corregidor	
33	5. Szene			
34	5. Szene			
35	5. Szene			
36 (Epilog)	-----			

Als Hugo Wolf das Textbuch Rosa Mayreders erhält, ist er von dessen Bühnenwirksamkeit überzeugt.³⁴ Sein Freund Oskar Grohe, dem er das Libretto zur Begutachtung zuschickte, war dagegen der Ansicht, daß das Libretto einer bühnenkundigen Überarbeitung bedürfe.³⁵ Hugo Wolf hielt Grohes Kritik weitgehend für ungerechtfertigt und machte sich umgehend an die Komposition der Oper. Die Diskussionen um die Qualitäten des Textbuches haben seitdem nicht mehr aufgehört.³⁶

Das Libretto weist in seiner Konzeption erhebliche Unterschiede zur Novelle auf (siehe Beispiel 1, S. 38). Diese Abweichungen liegen in einigen besonderen Merkmalen der Novelle begründet, die einer operngerechten Aufbereitung Schwierigkeiten bereiten. Die Novelle beginnt mit einem acht Kapitel umfassenden Vorspann, der den Leser nicht nur in Zeit, Ort und Atmosphäre der Handlung einführt, sondern auch die zentralen Figuren porträtiert, und damit die Funktion einer ausgeführten Personenliste eines Dramas übernimmt. Die Kapitel dieser Einleitung stehen unverbunden nebeneinander und folgen dem Prinzip der epischen Reihung. Auf diese Einleitung verzichtet das Libretto. Es setzt erst mit der Szene in der Mühle ein, dem Abschnitt also, der innerhalb der Novelle den Umschlag von der epischen zur dramatischen Zeit markiert. Im Libretto spielt der zeitgeschichtliche Kontext keine Rolle, während das Gespräch zwischen Lukas und dem Nachbar, das in der Novelle so nicht vorkommt, in die Situation einführt (Mühle als gastfreundlicher, idyllischer Ort; Attraktivität Frasquitas). Ein weiteres Merkmal der Novelle ist eine Erzähl-

³⁴ Er teilt dies Frieda Zerny in einem Brief vom 17. 1. 1895 mit: «Daß Dir die Novelle so gut gefallen hat, finde ich nur zu begreiflich. Es steckt eine gehörige Dosis Humor darin. Die Verfasserin des Textbuches (eine alte Bekannte von mir) hat aber auch das Ihrige dazu beigetragen den Stoff auf das bühnenwirksamste zu gestalten. Die Verse rollen im vierfüßigen Jambus, zum größtenteil ohne Reim, mit einer Grandezza dahin, daß es nur so eine Lust ist ihnen zu lauschen» (Hugo Wolf, FZ, S. 58). Hugo Wolf irrt allerdings hinsichtlich des Versmaßes, bei dem es sich um einen Trochäus handelt.

³⁵ OG (Brief vom 30. März 1895), S. 183.

³⁶ Vgl. hierzu vor allem: Grunsky [Anm. 5], S. 69 ff.; Wilhelm Kienzl, «Der Corregidor von Hugo Wolf», in: W. Kienzl, *Aus Kunst und Leben. Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1904, S. 114ff; Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6, hrsg. von Carl Dahlhaus), Laaber 1980, S. 290.

technik, die die Schnittechnik der Filmsprache vorausnimmt: Um im Zuge der dramatischen Verdichtung parallel verlaufende Handlungsstränge zu verfolgen, vollzieht der Erzähler sprunghafte, häufig nur momenthafte Ortswechsel, wobei begonnene Spannungsbögen abrupt abgebrochen werden. Über die einzelnen kleinen Kapitel hinweg wird das Tempo beschleunigt und bis zu einem zentralen, dramatischen Höhepunkt vorangetrieben. Diesen stellen die Ereignisse vor dem Haus des Corregidors dar.³⁷ Hier werden schließlich alle Fäden zusammengeführt, ehe der Epilog als Antiklimax beginnt.

Eine mehraktige Aufteilung des Stoffes dagegen verlangt eine deutlichere Akzentuierung von Binnensteigerungen innerhalb eines jeden Aktes. Da das Bühnengeschehen der Oper stärker an die reale Zeit gebunden ist, die Musik eine gewisse Zeit zur ihrer Entfaltung bedarf und somit ein kurzatmiger Orts- und Szenenwechsel problematisch ist, muß das Libretto großflächiger angelegt sein, stärker zusammenfassen und vereinfachen, indem Nebenhandlungen ausgeklammert werden.

Der erste Akt, der mit der eigentlichen Haupthandlung einsetzt, folgt weitgehend der Kapitelfolge der Novelle. Die erste Szene entspricht in ihrer Funktion dem 9. Kapitel. Um die Handlung auf einen Handlungsort zu konzentrieren, klammert das Libretto Kapitel 3 als Nebenhandlung aus und vereinigt Kapitel 12 und 14 in der 5. Szene. Kapitel 14 (Gespräch Corregidor/Repela), das eigentlich auch in der Stadt spielt, wird in die Mühle verlegt. Es ist insofern unverzichtbar, als hier der Corregidor den Plan für seinen zweiten Besuch bei Frasquita schmiedet. Außerdem klammert das Libretto den Bischof, der in der Novelle die Rolle der moralischen Instanz übernimmt, aus. Gegen Ende des 1. Aktes erscheint er lediglich als passive Figur, wird von Wolf aber immerhin musikalisch charakterisiert. Konsequenterweise verzichtet Rosa Mayreder auch im letzten Akt auf den Bischof: Die Corregidora droht ihrem Mann lediglich mit dem Bischof, der aber von dem Abenteuer des Corregidors nichts erfährt. Auch hier erscheint das Motiv des Bischofs in der überarbeiteten Fassung der Oper unterschwellig im Orchester. Die Bedeutung des Bischofs als mora-

³⁷ Vgl. Jeremy T. Medina, «Structural techniques of Alarcón's 'El Sombrero de Tres Picos'», in: *Romance Notes* 14 (1972), H. 1, S. 84.

lische Rahmenfigur wird im Libretto und in der Musik demnach nur angedeutet. Als handelnde Bühnenfigur tritt er nicht in Erscheinung. Hugo Wolf war aber offensichtlich dieser gedankliche Bezug zwischen erstem und viertem Akt sehr wichtig, denn er stellte ihn musikalisch nachträglich durch motivische Verklammerung her. Im Zuge seiner Kürzungen des 4. Aktes zitierte er das Bischofsmotiv bei den Worten der Corregidora «Dieser Glocken Morgengruß».³⁸ Parallel dazu nahm er am Ende des 1. Aktes instrumentatorische Änderungen vor. Sie zielen auf eine größere Transparenz des Orchestersatzes ab, um das Bischofsmotiv deutlicher werden zu lassen. Am 5. März 1897 schreibt er an Oskar Grohe:

«Gestern habe ich die letzten 14 Takte vom 1. Akt des Corregidor in der Instrumentation gänzlich umgeändert, allen unnützen, störenden Pomp, soweit es anging, daraus entfernt und das Bischofsmotiv, wegen des 4. Aktes, glänzend dominieren lassen. Das wird die Sache um vieles besser machen.»³⁹

Der letzte gravierende Unterschied zwischen Novelle und dem Libretto im ersten Akt besteht in der 3. Szene, die in der Novelle kein Äquivalent besitzt. Diese Szene beinhaltet ein Gespräch zwischen Repela und Frasquita. Es bereitet, gewissermaßen als retardierendes Moment, den Auftritt des Corregidors vor und führt die Figur des Repela, der in der Novelle Garduna heißt, ein.

Die Umbenennung Gardunas in Repela hängt mit dem völlig veränderten Stellenwert dieser Figur in der Oper zusammen. Während Alarcón Garduna als «schwarzes Gespenst» im Schatten des Corregidors beschreibt, tritt bei Rosa Mayreder Repela aus dem Schatten des Corregidors heraus und wird zur schillernden Charakterfigur komischer Prägung. Die Figur des Repela lag auch Hugo Wolf sehr am Herzen. Gegenüber Grohe beschreibt Hugo Wolf Repela, für den er

³⁸ Hugo Wolf schreibt an Oskar Grohe: «Die Stelle 'Dieser Glocken Morgengruß' ist auf das Bischofsmotiv im Schlußmarsch vom 1. Akt, das dort nur die Rolle des Kontrapunkts spielt, komponiert und gleichzeitig verquickt mit der Begleitung des italienischen Liedes 'Und steht ihr morgens auf vom Bette'. Das macht sich sehr gut.» In: OG (Brief vom 24. Februar 1897), S. 254.

³⁹ OG (Brief vom 5. März 1897), S. 257.

das komplexeste und längste Motiv der ganzen Oper erfindet,⁴⁰ als «charakteristischste Figur des ganzen Stückes».⁴¹ Repela tritt dem Corregidor selbstbewußter gegenüber als Garduna. Er avanciert zur typischen Dienerfigur und erinnert an Leporello oder Sancho Pansa. Die schillernde Lebendigkeit seiner Rolle besteht in ihren Ambivalenzen. Zum einen steht Repela zwischen dem Corregidor und Frasquita, für die er deutliche Sympathien hegt. Sein Verhältnis zum Corregidor bewegt sich zwischen Loyalität und skeptisch-ironischer Distanz. Neben den ironischen Kommentaren sind es vor allem seine Parodien auf konventionelle Topoi der Liebeswerbung, die die tragikomische Rolle des Corregidors verstärken. In der bereits erwähnten dritten Szene des ersten Aktes parodiert er gegenüber Frasquita den verliebten Verehrer, im letzten Akt parodiert er ein abendliches Ständchen zur Gitarre, das deutlich auf die *Meistersinger* anspielt, zumal es auch in einer Prügelszene mündet.

Gegenüber der Kapitelfolge der Novelle nimmt Mayreder im 2. und 3. Akt einschneidende Umgruppierungen der Handlungsabfolge vor. Dies hängt mit dem 21. Kapitel der Novelle zusammen. Alarcón verfolgt nach Kapitel 15 zunächst das Schicksal des Tio Lukas bis zu dessen Rückkehr zur Mühle weiter. Im 21. Kapitel schwenkt er dann in einer Rückblende zu den Ereignissen in der Mühle. Mayreder dagegen schließt an den ersten Akt die Geschehnisse in der Mühle an und wechselt dann in einer Verwandlung zum Haus des Alkalden. Damit gelingt ihr eine klar strukturierte binnendramatische Gestaltung des zweiten und dritten Aktes. Den dramatischen Höhepunkt des zweiten Aktes bildet somit die Auseinandersetzung Corregidor–Frasquita. Danach fällt die Spannung und steigt bis zum Ende des zweiten Aktes (Flucht des Tio Lukas aus dem Haus des Alkalden) wieder an. Als retardierendes Moment steht die 10. Szene mit Manuela dazwischen. Manuela, eine bei Alarcón passive Randfigur, ist neben Garduna/Repela die zweite Person, die im Libretto charakteristisch belebt wird. Sie schildert ihr unglückliches Leben als Dienerin des

⁴⁰ Hugo Wolf erfindet dieses Thema am 18. April 1895 und teilt es Melanie Köchert in einem Brief gleichen Datums mit. MK (Brief vom 18. April 1895), S. 130 f.

⁴¹ OG (Brief vom 29. Mai 1895), S. 186.

Alkalden. Sie würde als Dienerin gerne bei Lukas arbeiten und entdeckt bei dem Versuch, ihm dieses mitzuteilen, dessen Flucht.

Der dritte Akt beginnt einleitend mit einer Art «ombra»-Szene. Nach einer Verwandlung der Szenerie wird das Geschehen rasch zur 3. Szene (Lukas entdeckt den Corregidor im Bett seiner Frau) als dramatischem Kulminationspunkt des 3. Aktes und Peripetie der ganzen Oper vorangetrieben. Daran schließt sich unmittelbar die Verwechslungsszene an. Während also in der Novelle aufgrund der Rückblende die beiden zentralen dramatischen Ereignisse direkt aufeinanderfolgen, werden sie im Libretto auseinandergezogen, um jeweils die Höhepunkte des zweiten und dritten Aktes zu bilden. Der dritte Akt ist der dramatisch dichteste der ganzen Oper. Hugo Wolf schrieb an Rosa Mayreder:

«Überhaupt scheint mir der dritte Akt der weitaus gelungenste zu sein, das bringt aber auch der ganze szenische Vorgang mit sich. Es schlägt alle Augenblicke wo ein und die gewitterschwüle Stimmung läßt einen kaum zur Ruhe kommen.»⁴²

Der vierte Akt folgt dann weitgehend der Handlungsabfolge der Novelle, und das macht letztlich das dramaturgische Konzept der Oper problematisch. Das Geschehen vor dem Haus des Corregidors stellt in der Novelle den Höhepunkt in Gestalt eines episch entfalteten Tableaus dar. Ein eigentlich dramatischer Konflikt bahnt sich nicht mehr an. Das dramaturgische Konzept der Oper hätte aber hier eine abermalige Zuspitzung zum Tragischen erfordert. Die Novelle selbst bot dazu aber kein Material mehr, ein freier Umgang mit dem Stoff wäre in diesem Fall vonnöten gewesen. Die breite Schilderung der Vorgänge, die dem Zuschauer ohnehin bekannt sind, bringen die Handlung zum Stillstand und machen den letzten Akt zur vorzeitigen Antiklimax⁴³ des ganzen Werkes.

⁴² RM (Brief vom 18. 6. 1895).

⁴³ Eine Möglichkeit der erneuten Zuspitzung hätte nach Carl Dahlhaus in einem kontemplativen Ensemblesatz bestanden, in dem (nach Tio Lukas im 3. Akt) nunmehr Frasquita an die Grenzen zum Tragischen getrieben wird. Siehe Dahlhaus [Anm. 36], S. 290. Zur dramaturgischen Funktion des «kontemplativen Ensemble» vgl. Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1983, S. 41-49. Eine ähnliche Alternative hatte bereits Karl Grunsky angedeutet. In: Karl Grunsky, *Hugo-Wolf-Fest*, Stuttgart 1906, S. 127.

Auf Anraten des Wiener Kapellmeisters Fuchs entschloß sich Hugo Wolf Anfang 1897, also nach der Mannheimer Uraufführung 1896, den vierten Akt zu kürzen.⁴⁴ Damit verbanden sich für ihn die Hoffnungen, wie er an Oskar Grohe schrieb, daß «das verfluchte Gewäsche über Längen, Stagnation usw. wohl ein Ende haben und der arme Corregidor für 'bühnenfähig' gelten»⁴⁵ werde.⁴⁶

2.1 Exkurs: Zur Aufführungsgeschichte

Für Wolf bedeutete diese Kürzung ein Kompromiß, den er letztlich ablehnte. Gegenüber seinem Verleger Karl Heckel betonte Hugo Wolf, daß die gekürzte Fassung nur für die Bühne gelten solle. Er hoffte, daß sich auch auf der Bühne längerfristig die ursprüngliche Fassung durchsetzen würde.⁴⁷ Hugo Wolfs Hoffnung auf eine Aufführung in Wien erfüllte sich zu seinen Lebzeiten nicht mehr. Erst am 18. Februar 1904 führte Gustav Mahler den *Corregidor* in Wien mit zusätzlichen, weitgehenden Veränderungen auf.⁴⁸

⁴⁴ Als Hugo Wolf zum ersten Mal von dem Kürzungsvorschlag hörte, den Rosa Mayreder ihm von Johann Nepomuk Fuchs übermittelt hatte, reagierte er abweisend: «Wer zum Kuckuck hat ihnen denn den Riesenfloh ins Ohr gesetzt: im 4. Akt eine Kürzung vorzunehmen! Mohrenelement, soll denn immer der verfluchte Wahn, der im eigenen Fleische wühlt, Recht behalten? Nein, daraus wird nichts ... Da nun einmal ein episches Element in der Behandlung dieses Stoffes sich nicht vermeiden ließ, nun dann wollen wir uns das Recht, das wir uns nehmen, nicht verkümmern lassen durch überlieferte Schulregeln, die da docieren, erzählt darf im Drama nicht werden» (s. Mayreder [Anm. 3], S. 30 f.). Eine weitere umfangreiche Änderung betraf das Vorspiel zum 3. Akt, das um 52 Takte verlängert wurde, um die 1. Szene besser vorzubereiten. Vgl. OG (Brief vom 30. 1. 1897), S. 7 und P (Brief vom 11. 1. 1897), S. 171.

⁴⁵ OG (Brief vom 30. Januar 1897), S. 251.

⁴⁶ Hugo Wolf strich im letzten Akt den Abschnitt nach «Das sollst Du durch mich erfahren» bis zu «Ja (Und) ich rath Euch, Caballero» und ersetzte ihn durch eine kürzere Zwischenfassung, die die lange Erzählung des Chores vermeidet. Vgl. P (Brief vom 11. 1. 1897), S. 171.

⁴⁷ Karl Heckel, *Hugo Wolf in seinem Verhältnis zu Richard Wagner*, München/Leipzig 1905, S. 15.

⁴⁸ Vgl. Willi Reich, «Dokument eines Gesprächs. Zur Wiener Erstaufführung von Wolfs 'Corregidor'», in: *Musica* 15 (1961), S. 148-150.

Die weitere Aufführungsgeschichte des *Corregidor* dokumentiert, daß auch die gekürzte Fassung nicht zu überzeugen vermochte. Der Grund dafür liegt auf der Hand. Durch die Straffung des in seiner vollständigen Form ohnehin schon kurzen vierten Aktes wird die Notwendigkeit eines vierten Aktes in Frage gestellt. So waren tiefergehende Eingriffe geradezu vorprogrammiert. Karl Grunskys⁴⁹ kursorischer Überblick über die Aufführungsgeschichte des Werkes bis in die 20er Jahre zeigt denn auch, daß die meisten späteren Änderungen darauf abzielten, das dramatische Geschehen von vier auf drei Akte zu komprimieren. Dabei wurden innerhalb des zweiten Aktes häufig auch noch die Szenen umgestellt, wobei sich die Szenenfolge wieder der Kapitelfolge der Novelle anglich.

Bei seiner Wiener Aufführung strich Gustav Mahler – und Bruno Walter folgte ihm bei seiner Münchener Aufführung im Jahre 1920 – die Schlußmusik des 1. Aktes und ersetzte sie durch die 1. Szene des zweiten Aktes. Der zweite Akt begann mit den Szenen im Haus des Alkalden. Daran schloß sich das nächtliche Treffen zwischen Repela und Frasquita an. Der zweite Akt endete mit dem Geschehen in der Mühle und Lukas' Eifersuchtsmonolog. Zu Beginn des dritten Aktes tritt der Corregidor aus dem Schlafzimmer, worauf sich Verwechslungsszene und das Geschehen auf der Straße vor dem Haus des Corregidors anschließen. Dabei folgt Mahler der gekürzten Fassung Hugo Wolfs.

Felix Wolfes entschied sich bei seiner Aufführung 1921 in Halle für folgende Akteinteilung: Die Szenen vor und in der Mühle bilden den ersten Akt. Der zweite Akt besteht aus den Szenen beim Alkalden und dem Geschehen in der Mühle. Die beiden Nachtszenen entfallen. Die Straßenszene bildete den (kurzen) dritten Akt.⁵⁰

⁴⁹ Grunsky [Anm. 5], S. 74 f. Vgl. auch: Peter Cook, *Hugo Wolf's Corregidor. A Study of the Opera and its Origins*, London 1976, S. 90-107.

⁵⁰ Eine weitere Bearbeitung fertigte der Berliner Sänger Hans Reinmar in den 1950er Jahren an. Reinmar strich die Ouvertüre, legte die Zwischenspiele um und nahm die dadurch nötigen Transpositionen vor. Die Bearbeitung, die Reinmar dem Intendanten des Hessischen Staatstheaters für die Neueinstudierung des *Corregidor* im Hugo-Wolf-Jahr 1960 anbot, ist nicht erhalten. Vgl.: Brief vom 2. 1. 1960, in: Werkakte «Der Corregidor» 428/1742, Hessisches Staatsarchiv, Wiesbaden.

Als eine Möglichkeit, die dramatischen Schwächen des vierten Aktes aufzufangen, ohne ihn zu kürzen, schlägt Peter Cook vor, im Hintergrund der Bühne einen Film laufen zu lassen, der die Szenen zeigt, die vom Chor beschrieben werden. Diese Trennung des Gestisch-Szenischen vom Sprachlich-Musikalischen führt allerdings nicht zu einer Dramatisierung, sondern zu einer bewußten Episierung, wie sie auch etwa für Strawinskys *Le Rossignol* typisch ist.

3. Kompositionsprozeß und musikalische Faktur

Der bislang noch nicht näher untersuchte Kompositionsprozeß der Oper ist aufgrund der zahlreich überlieferten Briefe Hugo Wolfs zeitlich lückenlos nachvollziehbar (siehe Beispiel 2, S. 48). Die Erhellung der Werkgenese erlaubt, wie zu zeigen sein wird, wichtige Rückschlüsse auf das Werk selbst.

Die ersten Skizzen nahm Wolf Anfang März 1895 vor. Die Zeit der eigentlichen Komposition erstreckte sich im kurzen Zeitraum von Mitte März (12. 3. 1895) bis Anfang Juli (9. 7. 1895). Daran schloß sich die Instrumentation des Klavierauszuges an, die Mitte Dezember (17. 12. 1895) abgeschlossen war. Kurz vor Weihnachten entstand das Vorspiel zur Oper (20.-24. 12. 1895). Rekonstruiert man nun den Kompositionsprozeß anhand der Briefe, kristallisieren sich drei wesentliche Aspekte heraus:

1. Hugo Wolf hatte die Oper zunächst als komische Oper geplant.

Darüber geriet er Anfang November in Irritation. Bekanntlich hat ja jede Komödie ihre tragischen Seiten, wie jede Tragik auch eine gewisses Maß an Komik in sich birgt. Die tragischen Implikationen der Oper drängen sich Hugo Wolf bezeichnenderweise in dem Augenblick auf, als er an der Instrumentation des Eifersuchtsmonologs des Lukas arbeitet und Vorüberlegungen zum noch zu komponierenden Vorspiel der Oper anstellt. Wie erwähnt, stellt die Lukasszene im dritten Akt die Peripetie der Oper dar. Mit ihr könnte sich an dieser Stelle leicht auch eine Wendung zum Tragischen vollziehen, die von Rosa Mayreder und Wolf aber im letzten Moment abgebogen wird. So schreibt er Anfang November 1895 an Melanie Köchert:

Beispiel 2: Kompositionsprozeß

Abschnitt	März	April	Mai	Juni	Juli
1. Akt: beendet: 8.5. (OG)					
Vorspiel: 20.-24. 12. 1895 (P)					
1. Szene: Lukas/Nachbar	-	13. (MK)			
2. Szene: Frasquita/Lukas	-	18. (MK)			
3. Szene: Repela/Frasquita	-	22. (MK)			
Fandango	-	-	1. (MK)		
4. Szene: Corregidor/Frasquita	-	-	1. (MK)		
Lied: «In dem Schatten ...»	-	-	1. (MK)		
Corregidor/Frasquita/Lukas					
5. Szene: Repela/Frasquita/Lukas/Corregidor	-	-	3.-6. (MK)		
Nachspiel	-	7. (MK)			
2. Akt: beendet: 24. 5. (RM)					
1. Szene: Lukas/Frasquita					
«In solchen Abendfeiertunden ...»	-	10.-22. (MK)			
2. Szene: Tonuelo					
3. Szene: Frasquita «Auf Zamora geht der Feldzug»					
4. Szene: Frasquita/Corregidor	-	-	19./22. (MK)		
5. Szene: Frasquita/Repela/Corregidor					
6. Szene: Repela/Corregidor	-	-	6. (RM)		
Zwischenspiel					
Einleitung					
7. Szene: Im Haus des Alkalden	-	10. (MK)			
Trinklied Pedro	-	12. (MK)			
	-	30. (MK)			
	12. (W/RM)				

Abschnitt	März	April	Mai	Juni	Juli
8. Szene: Lukas und Tonuelo	-	30. (MK)			
9. Szene: Lukas allein					
10. Szene: Manuela	-	7./8. (MK)			
11. Szene: «Wenn Dich einer ...» Manuela	-	7./8. (MK) 9. (MK)			
3. Akt: 24.5. (F) - 16./18.6. (RM)					
Einleitung	-	-	25.-29.		
1. Szene: Frasquita allein	-	-	25.-30. (MK)		
2. Szene: Frasquita/Repela	-	-	30. -	2. (MK/RM)	
Verwandlung	-	-	31. -	1. (G/RM)	
3. Szene: Lukas in der Mühle	-	-	31. -	9. (MK/RM)	
4. Szene: Corregidor	-	-	-	10.-16. (MK)	
5. Szene: Corregidor/Frasquita/Repela /Alkalde/Tonuelo	-	-	-	10.-16. (MK)	
4. Akt: 17.6 - 9.7. (RM/F)					
Vorspiel	-	-	-	17. (MK)	
1. Szene: Nachtwächter	12. (W)	-	-	17.-21. (FZ)	
2. Szene: Corregidor/Frasquita/Alkalde/Tonuelo	-	-	-	17.-21. (FZ)	
Repelas Ständchen	-	-	-	24. (MK/F)	
3. Szene: Prügelei	-	-	-		
4. Szene: Donna Mercedes	-	-	-		
5. Szene: Lukas als Corregidor	-	-	-	26.	9. (MK)
Erzählung					

«Mit der Arbeit geht es rasch vorwärts. Ich nähere mich mit Riesenschritten der großen Szene des Tio Lukas, die ich hier jedenfalls beenden werde. Ich habe mich nun definitiv dafür entschieden, keine Ouvertüre zum Corregidor zu schreiben. Für eine Lustspielouvertüre ist der Stoff denn doch zu groß u. zu ernst. Ich weiß auch noch nicht, ob ich das Stück 'komische' Oper betiteln soll, denn dasselbe ist ebenso tragisch als komisch. Ein kurzes, aber inhaltsreiches Vorspiel muß genügen.»⁵¹

Ende November ist die Entscheidung gefallen: «Bei meiner Oper wird die Bezeichnung 'komisch' weggelassen. Einfach 'Oper'.»⁵²

2. Man hat häufig durchaus zu Recht festgestellt, daß das zu Beginn des Vorspiels erklingende Corregidor-Motiv gestisch nicht dem Buffo-Charakter des Corregidors entspricht. Dabei ist aber zu bedenken, daß dieses Motiv im Vorspiel nicht in seiner ursprünglichen Form auftritt, sondern in einer späteren, augmentierten Variante, die den dramatischen Höhepunkt des Eifersuchtsmonologs von Lukas (3. Akt, 3. Szene) markiert (siehe Beispiel 3, S. 56). Das Auftreten dieser Variante im Vorspiel spiegelt den Wandel des kompositorischen Konzepts insofern, als entschieden die tragische Seite gegenüber der komischen hervorgekehrt wird. (Im übrigen dokumentieren die vielfältigen Erscheinungsformen des Corregidor-Motivs in anderen Teilen der Oper, daß sich das Thema sehr wohl zu burlesken bzw. Buffo-Effekten eignet.) Alarcón hatte bereits in seinem Vorwort auf den tragikomischen Charakter der Novelle hingewiesen. Hugo Wolf verlagert während des Arbeitsprozesses an seinem *Corregidor* den Schwerpunkt

⁵¹ MK (Brief vom 1. November 1895), S. 158. In einem Brief an Melanie Köchert vom 20.12.95 (MK, S. 162) betont Hugo Wolf dann den symphonischen Charakter des Vorspiels: «Das Vorspiel zu meiner Oper macht mir jetzt die größte Freude. Gestern Vormittag noch brütete ich in wahrer Verzweiflung über dem Stück, das nach einem längst gefaßten Plan ausgeführt werden sollte. Aber dieser Plan mochte mir nicht mehr behagen. Ich wußte nicht mehr wo ein noch aus. Da plötzlich gegen Abend kam mir ein glorioser Einfall. Eine ganz neue Melodie von unsäglichlicher Innigkeit u. Leidenschaft fiel mir ein, — und da war der Bann gebrochen. Nun ist auch der Schluß ganz anders geworden, als ich ihn ursprünglich beabsichtigte. Das Stück schließt jetzt in leuchtender Pracht, durch eine gewaltige Steigerung vorbereitet. Die Wirkung ist überwältigend. Ich bin selig. Dabei ist mir der symphonische Charakter ganz außerordentlich gelungen.»

⁵² OG (Brief vom 29. November 1895), S. 205.

deutlich auf die tragische Komponente. Das sinfonisch angelegte Vorspiel, das Hugo Wolf motivisch mit dem dramatischen Höhepunkt in Beziehung gesetzt hat, dokumentiert dies.

3. Zu Beginn des Kompositionsprozesses stehen Szenen mit eher peripheren Alltagsmomenten: Das Trinklied des Pedro (2. Akt) und das Nachtwächterlied (4. Akt, 1. Szene) komponiert Hugo Wolf zuerst. Wolf nähert sich dem Werk gewissermaßen von der ('komischen') Seite: Diese Szenen bieten sich nicht nur für eine liedhafte Vertonung an, sondern gehören auch zum Standardrepertoire einer komischen Oper. Dann arbeitet er parallel an den ersten beiden Akten, wobei er die jeweiligen dramatischen Höhepunkte (jeweils Szene 4) zunächst ausspart. In einem dritten Schritt komponiert er die Klimax des 1. Aktes (Szene 4 und 5). Daran schließt sich die dramatische Kernszene des 2. Aktes (Szene 4) an. Nach Abschluß des 2. Aktes komponiert Wolf an der Szenenfolge des 3. und 4. Aktes entlang.

Bei der Analyse der beschriebenen zeitlichen Abfolge fällt sofort auf, daß Wolf die Komposition der dramatischen Zentren erst zu einem Zeitpunkt in Angriff nahm, nachdem eine entsprechende kompositorische Verdichtung des Umfeldes stattgefunden hatte. So wird die Arbeit an den dramatischen Höhepunkten auch zeitlich konzentriert: sie findet innerhalb eines Monats statt.

Der zeitliche Ablauf des Kompositionsprozesses liegt in dem von Wolf gewählten kompositorischen Verfahren begründet. Noch Mitte Januar 1895 war sich Hugo Wolf unsicher darüber, ob «der Text durchkomponiert, oder zum Theil melodramatisch, oder recitativisch componiert werden» sollte. Die Durchkomposition hielt er für das anspruchsvollere, aber auch riskantere Verfahren:

«Man riskiert allzuleicht langweilig zu werden. Wagner hat diese Kunst allerdings aus dem ff verstanden d. h. nicht das Langweilig werden, sondern das Durchcomponiren, aber Wagner ist eben Wagner.»⁵³

Wolf nahm schließlich die Herausforderung an und entschied sich für die Durchkomposition. Die Nähe zu Wagner manifestiert sich

⁵³ FZ (Brief vom 17. Januar 1895), S. 58.

auch darin, daß Wolf das motivisch-thematische Material der Oper aus einem Fundus charakteristischer Motive ableitet und damit vereinheitlicht. In den dramatischen Schlüsselszenen wird die musikalisch-psychologische Dramaturgie wesentlich von diesen Motiven getragen. Dazu mußte ein Arsenal von Motiven aber erst einmal entwickelt und musikalisch-technisch erprobt worden sein. Daher hat Wolf diese Szenen erst einmal zurückgestellt. Er hat dies wohl zunächst intuitiv getan und im Nachhinein die Richtigkeit seiner Vorgehensweise erkannt, wie er Melanie Köchert im Juni mitteilt:

«Wie gut hat es die Vorsehung mit mir im Sinne gehabt, daß sie mich die Szene des Lukas jetzt erst u. nicht gleich zu Beginn meiner Arbeit komponieren ließ. Was wäre das, ohne die vorhergegangenen Motive für ein äußerliches Stück geworden. Freilich war es nie meine Absicht, es als erstes Stück zu komponieren. Daß ich es damals nicht komponiert, beweist nur den richtigen Instinkt, der mich gleich zu Anfang so sicher geleitet, denn die Trinkszene im 2. Akt war wohl die einzige (u. etwa das Nachtwächterstück), was außer allem Zusammenhange komponiert werden konnte.»⁵⁴

Hugo Wolf beschränkt sich im wesentlichen auf acht Motive: die Motive des Tio Lukas, des Corregidors, des Repela, der Corregidora, des Alkalde, des Bischofs, das Liebesmotiv Frasquitas, das Sehnsuchtsmotiv des Corregidors. (Weitere Motive von peripherer Bedeutung sind: das Motiv des Nachbarn, das Anklopfen des Tonuelo, das Motiv des Neffen.) Von diesen Motiven werden nur zwei, nämlich das des Tio Lukas und das des Corregidors, einem leitmotivischen Verarbeitungsprozeß unterzogen. Die anderen Themen bleiben eher statisch. Sie fungieren als Erinnerungsmotive, indem sie, abgesehen von Transpositionen, unverändert zitiert werden.

Während sich die Motive des Tio Lukas und des Corregidors aufgrund ihrer Kürze und Plastizität für vielfältige Verarbeitungsmöglichkeiten anbieten und an Wagners Durchführungsmotive erinnern,⁵⁵ erfüllt das «Sehnsuchtsmotiv» des Corregidors die Rolle eines «Stim-

⁵⁴ MK (Brief vom 12. Juni 1895), S. 143.

⁵⁵ Vgl. hierzu: Klaus Kropfner, *Wagner and Beethoven. Richard Wagner's reception of Beethoven*, translated by Peter Palmer, Cambridge u. a. 1991, S. 217-242; bes. S. 221 ff.

mungsmotivs». ⁵⁶ Seine dramaturgische Funktion beim ersten Auftreten (1. Akt, 4. Szene, T. 110 ff.) kommt derjenigen des «Empfindungsmotivs» aus den *Meistersingern* sehr nahe: Es markiert die Sprachlosigkeit des Corregidors und wird beim ersten Erklängen durch die szenische Gebärde dramatisch aufgeladen. So lautet die Regieanweisung bei Wolf: «Der Corregidor, durch Frasquitas verführerische Attitüden verwirrt, starrt sie eine Weile sprachlos an; dann tief aufatmend und den Schweiss sich von der Stirn wischend, sucht er durch schmachthende Geberden seiner überschwänglichen Empfindung Ausdruck zu verleihen.» Die entsprechende szenische Funktion des «Empfindungsmotivs» in den *Meistersingern* wird durch eine ähnliche Regieanweisung deutlich: «Walther drückt durch Gebärde eine schmachthende Frage an Eva aus.» Bereits wenige Takte später (T. 130) erklingt das «Sehnsuchtsmotiv» in diminuierter Form zu den Worten des Corregidors: «Drohen möcht' ich ...» und bezeichnet damit die Ambivalenz der Gefühlshaltung des Corregidors, die zwischen Scheu und Aggressivität pendelt. Ein weiteres Mal erscheint dieses Motiv kurz nach dem Dialog, in dem sich Lukas und Frasquita ihrer gegenseitigen Liebe versichert haben: Der Corregidor, ohne selbst präsent zu sein, scheint sich zwischen die beiden zu drängen. In der 9. Szene des 3. Aktes erkennt Lukas den Grund, weshalb er zum Alkalden gerufen wurde. In dem Augenblick, in dem ihn an Frasquitas Treue leise Zweifel überkommen und er sich zur Flucht entschließt, erklingt das «Sehnsuchtsmotiv» im Orchester: Lukas empfindet die Liebe des Corregidors als ernsthafte, drohende Konkurrenz. Diese dramaturgische Funktion eines bohrenden Zweifels in Lukas und des Gefühl einer latenten Bedrohung erfüllt das Motiv schließlich auch in dem großen Eifersuchtsmonolog des Lukas (3. Szene, 3. Akt), dessen Höhepunkt es schließlich vorbereitet: Durch Abspaltung des Motivkopfes und aufsteigende Sequenzierung führt es in den fortissimo-Ausbruch des Corregidor-Themas hinein, den Moment also, in dem Lukas sicher ist, daß Frasquita ihm untreu geworden ist. Diese unterschiedlichen Stationen verdeutlichen, daß die Funktion des «Sehnsuchtsmotivs» eine primär dramatische ist:

⁵⁶ Der Begriff stammt von Max Lamm, *Beiträge zur Entwicklung des musikalischen Motivs in den Tondramen Richard Wagners*, Ph. D. (masch.), Wien 1932, S. 1 ff. Kropfinger [Anm. 55], S. 220.

Nachdem es bei seinem ersten Auftreten zunächst von der Szene her konnotativ aufgeladen wurde, wirkt es später auf die Szene zurück, indem es ihr eine jeweils spezifische, unausgesprochene dramatische Tönung verleiht.

Gustav Mahler hat Hugo Wolfs Entscheidung, einem längeren musikdramatischem Werk nur wenige Motive zugrunde zu legen, mit dem Hinweis auf die kompositorische Abnutzung kritisiert. In der Tat sind die Möglichkeiten beschränkt, mit einer geringen Anzahl von Motiven ein werkübergreifendes leitmotivisches Netz auszubreiten. Dem trug Hugo Wolf insofern konsequent Rechnung, als er im *Corregidor* motivisch geprägte Abschnitte neben solche stellte, die keine leitmotivischen Bezüge zeigen. Sein Leitmotivverfahren ist also ein partielles und steht kompositionstechnisch auch insofern dem *Lohengrin* oder dem *Fliegenden Holländer* nahe, als die quadratische Periodenstruktur erhalten bleibt. Auffällig sind außerdem die häufigen ostinaten Bildungen, die einer Überformung der Tonsatzstruktur in musikalische Prosa, wie sie später bei Wagner dann im *Ring* oder im *Tristan* zu beobachten ist, entgegenwirken.

Motivisch bestimmt und damit beziehungsreich verknüpft sind vor allem die handlungstragenden Abschnitte, wie die dialogischen Partien und dramatischen Kernszenen. In den eigentlichen dramatischen Verlauf sind liedhafte Momente wie «Inseln»⁵⁷ eingebettet. Das eingeschaltete Lied, das als lyrisches Genus traditionell keine szenischen Aktionsmomente in sich aufzunehmen vermag, drängt für einen Augenblick den Anteil des Instrumentalen zugunsten des Vokalen zurück. Dies spiegelt sich im Verzicht auf einen leitmotivisch und polyphon verdichteten Orchestersatz. (Die Leit motive sind grundsätzlich dem Orchester vorbehalten, mit Ausnahme des Motivs des Corregidors, das ein einziges Mal vom Corregidor selbst «in den Mund genommen wird».) Die Simplizität der liedhaften Faktur, die Wolf freilich bisweilen raffiniert durchbricht, sichert den «volkstümlichen Ton», deutet auf das volkstümliche Milieu und trägt den costumbristischen, idyllischen Aspekten des Stoffes Rechnung: der costumbristischen Szene entspricht das lyrische Innehalten. Das Lied dient nicht nur der


⁵⁷ Batka [Anm. 29], S. 11.

Charakterisierung von Stimmungen, von Situationen und Personen, sondern es wird bisweilen auch zum Ausdrucksträger eines spezifisch spanischen Kolorits: So greift das Lied, das Frasquita in der 3. Szene des 2. Aktes kurz vor Eintreffen des Corregidors anstimmt («Auf Zamora geht der Feldzug»), den Ton einer spanischen Romanze im Bolero-rhythmus auf. Und als Frasquita versucht, den Corregidor an der ritterlichen Ehre eines Spaniers zu packen, trägt ihr Lied Züge einer Habanera («Ach wie haben die Sitten sich doch betrüblich verwandelt»; 1. Akt, 4. Szene).




Die Durchbrechung des dramatischen Prozesses durch die Einschaltung von Liedern gerät indes mit dem Konzept einer Durchkomposition in Konflikt, da die einzelnen Lieder zur Nummernhaftigkeit tendieren. Die exponierte Bedeutung der Lieder lag jedoch durchaus in Hugo Wolfs Absicht, wie einige Texterweiterungen des Libretto beweisen. So forderte er für das liedhafte Duett zwischen Tio Lukas und Frasquita zu Beginn des 2. Aktes («In solchen Abendfeierstunden») von Rosa Mayreder zwei weitere Strophen, die «im Versmaß als auch in puncto Stimmungsgehalt mit der ersten und bisher einzigen Strophe harmonieren»⁵⁸ sollten. Hugo Wolf ging es demnach, wie seine Äußerung zeigt, um die bewußte Expansion der lyrischen, kontemplativen Stimmung, um Momente also, in denen sich die Handlung nach innen wendet. Außerdem war es Wolfs ausdrücklicher Wunsch,⁵⁹ zwei in anderem Zusammenhang entstandene Lieder — es handelt sich um die Lieder «In dem Schatten meiner Locken» und «Herz, verzage nicht geschwind» aus dem *Spanischen Liederbuch* — in die Oper zu integrieren.







⁵⁸ RM (Brief vom 12. 4. 1895), S. 12.

⁵⁹ Reich [Anm. 48], S. 149.


Vorspiel: a) $\frac{4}{4}$ 


1. Akt

2. Szene: b) $\frac{3}{4}$ 
 c) $\frac{3}{4}$ 
 d) $\frac{3}{4}$ 




4. Szene: e) $\frac{3}{8}$ 
 f) $\frac{4}{4}$ 
 g) $\frac{4}{4}$ 
 h) $\frac{4}{4}$ 
 i) $\frac{4}{4}$ 
 j) $\frac{3}{4}$ 



2. Akt


1. Szene: k) $\frac{4}{4}$ 

9. Szene: l) $\frac{4}{4}$ 


3. Akt

3. Szene: m) $\frac{4}{4}$ 
 n) $\frac{4}{4}$ 
 o) $\frac{4}{4}$ 

4. Szene: p) $\frac{4}{4}$ 
 q) $\frac{4}{4}$ 

5. Szene: r) $\frac{4}{4}$ 

4. Akt

5. Szene: s) $\frac{3}{4}$ 

Beispiel 3: Rhythmische Varianten des Dreispitz-Motivs

Hugo Wolf hat die beiden aus dem *Spanischen Liederbuch* eingefügten Gesänge sicher nicht als Zitate aufgefaßt, denn sie erklingen im Kontext der Oper nicht als Fremdkörper, sondern assimilieren sich bruchlos. (Eine nähere Betrachtung der Lieder hätte somit zu berücksichtigen, daß diese in einer zweifachen Werkgestalt existieren, indem sie sowohl als Bestandteile des Liedzyklus als auch der Oper aufzufassen sind.) Daß sich die beiden Lieder so stimmig einfügen, liegt nicht nur an der liedhaft-dramatischen Konzeption der Oper und Wolfs Gespür für liedträchtige Situationen, sondern vor allem auch daran, daß sie zum musikalischen Kontext kompositorisch vermittelt sind.

Das Schlüsselmotiv der Oper ist das des Corregidors. Es tritt am häufigsten auf, alleine oder in der Kombination mit anderen Motiven, und zieht sich ganz im Sinne der Novellentheorie Heyses wie ein «Falke», d. h. ein «Dingsymbol», durch die Komposition. Mit Blick auf die Novelle Alarcóns müßte man es von daher eher «Dreispiß-Motiv» benennen. Es erscheint in den unterschiedlichsten rhythmischen Varianten, ohne daß man sagen könnte, welches die eigentliche Urgestalt ist (siehe Beispiel 3).

Charakteristisch für das Dreispiß-Motiv ist sein prägnanter Motivkopf,



der durch Abspaltung in der 4. Szene des 1. Aktes als solcher auch musikalisch definiert wird (siehe Beispiel 3h, i). Er strahlt insofern spanisches Flair aus, als er dem Habanerarhythmus entspricht. Zugleich spielt seine Punktierung, vor allem wenn sie — wie im Vorspiel — in Augmentation erklingt, auf das erhabene Genre *pathétique* an, wie es sich auch in der barocken französischen Overture findet:

Vorspiel



Der Corregidor, vertreten durch sein Symbol des Dreispitzes, wird musikalisch demnach dreifach charakterisiert: als Spanier und seiner Würde als Amtsperson, die aus einer vergangenen Zeit, dem Absolutismus, stammt. Eine weitere charakteristische Seite der Diastematik dieses Motivs wurde Hugo Wolf erst in dem Moment klar, als er an der großen Lukas-Szene im 3. Akt arbeitete, in der gegen Ende Lukas in die Kleider des Corregidors schlüpft und dieser Verwandlungsprozeß musikalisch dadurch nachvollzogen wird, daß das Motiv des Lukas



sich rhythmisch dem Dreispitz-Motiv angleicht:



Hugo Wolf schreibt an Rosa Mayreder:

«Lukas (notabene) als urwüchsiger Rustikaler geht aufwärtsstrebender Linie, der Corregidor als adliger Dekadent geht abwärts. Dieser charakteristische Zug ist mir erst jetzt bei der Zusammenstellung des Themas aufgefallen. Ist das nicht merkwürdig?»⁶⁰

Der Habanera-Rhythmus ist ein rhythmisches Schlüsselmotiv, das entscheidend zur motivischen Vereinheitlichung eingesetzt wird. Von ihm leitet sich beispielsweise auch das Alkalde-Motiv ab, das im übrigen mit dem Dreispitz-Motiv rhythmisch identisch ist:



⁶⁰ RM (Brief vom 8. Juni 1895), S. 27 f.

Da das Alkalde-Motiv im 2. Akt zu zentraler Bedeutung gelangt, verdichten sich hier die motivisch-rhythmischen Bezüge.

Ein Beispiel dafür, wie mittels des Rhythmus auch die zur «Verinselung» tendierenden nummernhaften Einschübe musikalisch stringent in den Kontext eingebunden werden, ist das Lied «In dem Schatten meiner Locken» (4. Szene, 1. Akt). Das Lied beruht auf dem ostinaten Rhythmus:



Nach Ende des Liedes setzt über einem Orgelpunkt mit dem Fundament b ein allmählicher Transformationsprozeß ein, der schließlich im Dreispitz-Motiv mündet.

Den eigentlichen Transitus, dessen Funktion es ist, die Struktur-
grenze zwischen Lied und Fortführung zu verwischen, bilden die drei
ersten Takte. In den ersten beiden Takten erklingt das Liedmotiv in
geringfügig veränderter Form: melodisch entspricht es noch dem Lied-
motiv, rhythmisch ist es dagegen schon mit dem Dreispitz-Motiv
identisch. Der dritte Takt stellt harmonisch die Dominante zur Tonika
des vierten Taktes dar. Er ist motivisch nicht determiniert. Die Harfen-

arpeggien bilden gewissermaßen einen Schleier, unter dem sich die zweite, nunmehr melodische Metamorphose vollzieht. Deren Resultat präsentiert sich im vierten Takt mit Eintritt der Tonika und des Dreispitz-Motivs.

Der Fandango im 1. Akt ist mit dem eigentlichen Beginn der vierten Szene auf ähnliche Weise rhythmisch verknüpft. Aus dem charakteristischen Fandangorhythmus des 2. Taktes



wächst das Dreispitz-Motiv im 11. Takt der vierten Szene organisch heraus:

la la la la la la la la la la la la la la

Corregidor (näher kommend)

Gott behü - te dich, Frasqui - tal

Aufgrund der Omnipräsenz des Habanera-Rhythmus gelingt auch die organische musikalische Einbettung der Habanera selbst und eine musikalisch schlüssige Einbindung des zweiten, aus dem *Spanischen Liederbuch* übernommenen Liedes «Herz, verzage nicht geschwind». Dessen Anfang, der rhythmisch auch vorbereitet ist, fügt sich insofern assoziativ in den Kontext der Oper, als er aufgrund der Punktierung eine Verbindung zum Dreispitz-Motiv herstellt, die zudem szenisch auch gerechtfertigt ist: Das Lied wird vom Corregidor gesungen:

Gemessen Corregidor (während er sich noch beim Feuer wärmt) ziemlich langsam

Herz, ver-za-ge nicht ge-schwind, weil die Wei-ber

Hugo Wolfs Oper nimmt die monumentale Form Wagners zurück. Die leitmotivische Verdichtung bleibt den dramatischen Kulminationspunkten vorbehalten. Das Festhalten an der quadratischen Tonsatzstruktur und die Tendenz zur kleinen Form, die sich im Verfahren offenbart, kleinere, geschlossene Formen und Lieder in den dramatischen Prozeß einzustreuen, deuten auf ein klassizistisches Moment. Offenbar hatte Hugo Wolf in einem Operntypus, in dem lyrische Augenblicke, zum Genrehaften tendierende Augenblicke⁶¹ die Zeit stillstehen lassen und den dramatischen Prozeß für einen Moment suspendieren, ein tragfähiges und eigenständiges Konzept einer Oper nach Wagner erkannt. So plante er, in seine zweite, Fragment gebliebene Oper *Manuel Venegas*, mit deren Komposition er unmittelbar nach dem *Corregidor* begann, eine erheblich größere Anzahl von Liedern aus dem *Spanischen Liederbuch* aufzunehmen.⁶²

Die Hypothese, in Hugo Wolfs Opern offenbare sich ein klassizistisches Konzept, wird durch den *Manuel Venegas* noch erhärtet: Es drängt sich nämlich die Vermutung auf, daß in Hugo Wolfs Idee einer modernen Oper die Tradition des szenischen Liederspiels der ersten

⁶¹ Dabei klingt bisweilen — wie im Lied «In diesen Abendstunden» — eine spezifisch deutsch-bürgerliche «Gemütlichkeit» an, die dem romanischen Wesen unbekannt ist.

⁶² Vgl. hierzu: Sennhenn [Anm. 15], S. 20.

Hälfte des 19. Jahrhunderts⁶³ wiederauflebt und in einer Form fortgeführt wird bzw. fortgeführt werden sollte, die zwischen Distanz und Nähe zu Richard Wagner oszilliert und in der Operngeschichte der Jahrhundertwende einzigartig dasteht. Eine angemessene Einschätzung des *Corregidor* freilich muß berücksichtigen, daß dieses Werk nur die erste Station auf dem für Hugo Wolf so mühevollen Weg einer Selbstfindung als Opernkomponist darstellt. Offen muß bleiben, wohin Hugo Wolf der Weg geführt hätte. Das Opernfragment *Manuel Venegas* jedenfalls deutet die Richtung an.

⁶³ Zur Rezeption des Liederspieltypus durch Felix Mendelssohn Bartholdy vgl. die jüngst erschienene Arbeit von Thomas Krettenauer, *Felix Mendelssohn Bartholdys «Heimkehr aus der Fremde». Untersuchungen und Dokumente zum Liederspiel op. 89*, Augsburg 1994.

Resumen

Problemas para la composición de una ópera después de Wagner: el *Corregidor* de Hugo Wolf

I La búsqueda de Hugo Wolf durante más de diez años de un tema para una ópera refleja la dificultad de abrir nuevos caminos al teatro musical después de Wagner. Como alternativa al drama musical wagneriano se concibe alrededor de 1890 el ideal de una ópera ligera y graciosa de carácter popular-mediterráneo. Este concepto opuesto debe ser considerado en relación con un movimiento estético antiwagneriano cuyo representante más prominente fue Friedrich Nietzsche. Sus características: rechazo de la música como mediadora de ideas filosóficas e ideológicas, la idealización de la *serenitas* clásica y el sentir de vivir latino, la estilización de Mozart como antípoda de Wagner. A finales de 1894 Wolf se dedica de nuevo al *Sombrero de tres picos* de Alarcón. Sobre la base de este relato Rosa Mayreder escribió el libreto.

II Son probablemente los siguientes factores por los que Hugo Wolf se sintió atraído por *El sombrero de tres picos*: el elemento folklórico, el carácter nostálgico (evocación de la España «antigua» antes de la época napoleónica), la narrativa realista y rica en contrastes.

El libreto quita al relato todo su contenido político y moral y desarrolla algunas de las figuras. Es sobre todo Repela (en Alarcón, Garduna) quien se convierte en una figura cómica por excelencia. Las dificultades del libreto se basan en la necesidad dramática de superponer al carácter épico del relato el asunto dramático.

III Mientras que Hugo Wolf se distancia de Wagner en cuanto al sujeto y el género, su música queda muy ligada a la del mismo. Su técnica de emplear motivos y temas se sitúa entre la técnica de leitmotiv y del «Erinnerungsmotiv». En oposición a Wagner, cuya técnica de leitmotiv impele todo el proceso dramático-musical, hay en Hugo Wolf momentos en los que los leitmotiv no están presentes. Característicamente éstos son los fragmentos impregnados por el «Lied», que por un lado transportan precisamente el colorido folklórico y por otro lado

pueden distinguirse como inserción musical que no está causada por el proceso dramático. La incoherencia musical del *Corregidor* se basa, por consiguiente, en un conflicto no resuelto. El colorido folklórico intencionado por Wolf, cuya característica es cierta simplicidad, se opone al procedimiento complejo de leitmotiv: el momento lírico se niega al proceso dramático musical.

Jorge de Persia

1914.

En torno a las tradiciones

Poco después de las crisis de fin de siglo, de la decepción producida por los sucesos coloniales de 1898, España busca afanosamente su identidad cultural. Un grupo de jóvenes intelectuales entre los que estaban Unamuno, Maeztu, Baroja, y a la vez que reconocidos literatos como el propio Galdós, expresan sus opiniones críticas sobre la historia reciente y proponen una reflexión con miras al futuro. La vida cultural, el «ser nacional», todo entra en tela de juicio. Sobre estas circunstancias también una generación de jóvenes músicos – arropados con las ideas expuestas por Pedrell en un artículo-manifiesto llamado *Por nuestra música*, editado en 1891, intentan nuevos caminos. Todo ello –hay que decirlo– en medio de una situación cultural en la que el único medio de vida posible era la producción musical para el teatro de zarzuela (de género chico), y en la que un público muy conservador, poco afín a las novedades, imponía su condición a unos empresarios teatrales tampoco muy convencidos de otro proyecto cultural. Este es el momento –primeros años del siglo– en el que Manuel de Falla intenta sus primeros pasos profesionales, en el que Amadeo Vives logra sus primeros triunfos en el terreno que definirá su trabajo, el de la zarzuela; en el que Ruperto Chapí empleará las energías de sus últimos años de vida en la creación de la Sociedad de Autores Españoles, o en el siempre fracasado proyecto de un «teatro lírico nacional», junto a Tomás Bretón y otros. Es también el momento en que Conrado del Campo se sitúa en la escena madrileña como promotor de algunos proyectos en relación a la casi inexistente música de cámara, y que Joaquín Turina decide dejar Madrid hacia la prestigiosa Schola Cantorum que llevaba en París el también renovador –a su manera– Vincent d'Indy. Granados y Albéniz ya daban pasos internacionales.

Por esos años ya se habían conocido las reflexiones críticas de Unamuno sobre la tradición y el «casticismo», en las que exponía sus

diferencias en relación a una tradición conservadora que ahogaba cualquier posible salida de una nueva España. En esa misma línea, Felipe Pedrell, seguido por Granados, Viñes y Albéniz –ya instalados en el París en que Debussy había estrenado en 1902 *Pelléas*, y al que pronto llegaría Falla– intentaban para España una nueva consideración de «nación musical» en el contexto europeo, tratando de quitarse de encima el simple carácter exótico que tenía como atributo. Necesitaban tomar distancia del «casticismo», de la tradición superficial, para recuperar su verdadera tradición, siguiendo –no sé si conscientes o no– los postulados de Unamuno. De esta manera, pensando de otra forma en su propia historia, se intentaba una integración en la historia de la música con valores propios, producto de la puesta en conocimiento del importante pasado musical señalado en las recientes ediciones de la obra de Tomás Luis de Victoria, en el conocimiento de Cristóbal de Morales, etc. impulsado todo ello por Pedrell en sus años madrileños. Se trataba pues de la consolidación de un proyecto de burguesía, tantas veces detenido y postergado desde comienzos del siglo XIX.

En esos comienzos del siglo, la tradición germana, que había explotado hasta lo que creyó su límite las posibilidades de la tonalidad, iba camino –en Viena– de romperla, mientras que en Francia –como más tarde en España– se proponía una nueva puesta en valor de la misma intentando otra vía, más reflexiva, menos formal, a partir de las propuestas innovadoras de Debussy.

Fueron los años anteriores a la guerra del 14, cuando en París se produjo un verdadero «espacio común» de la música europea, integrado especialmente por las propuestas rusas manifestadas por los Cinco, y actualizadas por Stravinski y los Ballets de Diaghilev, por la actividad de un grupo significativo de españoles entre los que el pianista Ricardo Viñes por ejemplo era quien estrenaba las obras nuevas de Ravel, de Debussy, de Satie ... y por esta nueva vía de la música francesa que marcaría el siglo XX.

En este proceso España quería dejar de ser simplemente un argumento de músicas «españolas», para ser protagonista y definir un lenguaje a la vez «nacional y universal». Paralelamente a estas intenciones, Alemania avanzaba segura a conquistar Europa y su tradición musical había ocupado todos los rincones de la pasión con su wagnerismo que, sumado a la ópera italiana, guiaban las posibilidades «a la

moda». El público de Madrid, cuentan los cronistas y críticos en 1908, vivía con increíble intensidad las funciones que de esta música se daban en el Teatro Real. Hasta que, declarada la guerra europea en 1914 la situación cambia necesariamente. España se manifiesta neutral, pero sus nuevas fuerzas intelectuales toman partido por la opción de libertad y progreso que representaban las fuerzas aliadas.

El verdadero punto de inflexión en lo que concierne a la «renovación musical española» se va a producir en estas circunstancias, coincidiendo con el comienzo de la gran guerra. Desde la neutralidad española se miraba hacia Europa de manera muy particular. Los estudios realizados hasta ahora sobre estos años de la cultura y la producción musical española sitúan a los protagonistas del cambio y la renovación —desde una perspectiva claramente política y coyuntural— en el polo antigermanista. Pero esta situación no se corresponde en su totalidad con el pensamiento y las propuestas estéticas que se generaron en esos años de comienzos de la guerra, caracterizadas precisamente por una reflexión abierta.

1914 es el año en que Ortega presentó sus *Meditaciones del Quijote*, escritas en el silencio serrano de El Escorial. No habla en ellas de música. Sin embargo debo señalar mi impresión de que curiosamente cuanto más aporta, cuando más avanza Ortega en la reflexión, y en las claves de la música y la creación de su tiempo es cuando no trata de temas específicamente musicales.

Cuando más tarde en *Musicalia* y en *La deshumanización del arte* trata de ellos, lo hace partiendo de una constatación y reflexiona sobre su circunstancia, desde una perspectiva diríamos social, de sociología de la música, por llamarla de alguna manera. Pero cuando realmente avanza en un sentido filosófico, analítico, conceptual, aportando claves para la comprensión de las propuestas estéticas innovadoras es cuando no trata directamente esas cuestiones musicales. Esto es precisamente lo que hace en una parte de estas *Meditaciones del Quijote*.

Ya he expuesto en un reciente artículo¹ las consideraciones que me llevan a situar las bases, las propuestas para la renovación musical en España en torno a este 1914, señalando las coincidencias existentes

¹ «Falla, Ortega y la renovación musical» *Revista de Occidente*, Madrid, mayo 1994.

entre las ideas expuestas por Ortega y Gasset en *Meditaciones del Quijote*, y las manifestadas por Manuel de Falla en su conferencia del Ateneo madrileño de 1915 sobre la música nueva. Dichas coincidencias se pueden sintetizar en las siguientes cuestiones:

1. un concepto renovador de la idea de *tradición*
2. defensa de la libertad frente a la norma limitante, frente a la inmovilidad que puede determinar la fuerza de lo tradicional, de lo establecido
3. la valoración de lo esencial frente a lo superficial; en este sentido proponen rescatar del canto popular *más el espíritu que la letra*, apartándose de la cita textual
4. la renovación o revitalización del documento muerto con la perspectiva de lo actual
5. el valor de la reflexión frente al automatismo de la técnica, precisamente para alejarse de la idea de que el «artificio» técnico fuese necesariamente sinónimo de lo nuevo

Así las cosas, mi interés ahora es hacer una reflexión sobre lo que significaron esas propuestas básicas para una renovación musical, que si bien va a culminar en los años 20 en toda su plenitud, verá expuestos sus principios básicos, ideológicos, en estos momentos del comienzo de la guerra europea, y en un ejercicio de la reflexión unida a la voluntad de integración.

En esta circunstancia se habla con frecuencia –como proyección de la situación de guerra– de francofilia y de antigermanismo entre los músicos renovadores, caracterización que –como dijimos–, fuera de la situación política coyuntural, no responde a la realidad de las ideas en la medida en que éstas iban mucho más allá de la simple dicotomía. Si pensamos en los términos de una renovación de los conceptos estéticos, era manifiesto en cambio un interés por la integración de elementos que desde una perspectiva racional, y superando los mitos establecidos de «lo germánico» frente a «lo mediterráneo» resultasen válidos para ese proyecto.

Intentaremos pues ver «lo germánico» desde la misma perspectiva que los protagonistas lo veían desde su observatorio español, desde sus distintas posiciones. Para ello no entraré en consideraciones anecdóticas sobre tal o cual compositor del momento. No interesa ahora la situa-

ción doméstica ya conocida por muchos de las particulares adscripciones de músicos como Conrado del Campo, y críticos como Manrique de Lara o Cecilio de Roda a la tradición germana, y otras cuestiones puntuales. Sopeña lo sintetiza: Un compositor español, según Cecilio de Roda debía dirigir sus miradas a Viena y a Leipzig. La música francesa última, la de Debussy y Ravel, incluso para el mismo Albéniz, queda en la superficie de sus críticas: «La ‘ópera nacional’, el mismo ‘nacionalismo’, debían enrolarse en ese espantable y exasperado neoclasicismo de la Alemania poswagneriana. Algunos músicos españoles, Conrado del Campo, por ejemplo, sabían quedarse con el posromanticismo más ‘navegable’ – Strauss, Franck y las ‘fuentes’: Wagner, los últimos cuartetos de Beethoven.»

Prefiero centrar el argumento por un lado en las ideas que a través de las *Meditaciones* de Ortega definen «lo germánico» y «lo mediterráneo» o «lo latino» y por otro en las propuestas que a su regreso de París hizo Manuel de Falla –compartidas por críticos como Salazar y otros– para la nueva música, aquella que debía preocupar a los jóvenes compositores.

Lo que me interesa plantear es cómo se adscriben o se distancian estos protagonistas de la cultura europea en España a la imagen por ellos mismos diseñada de «lo germánico» o de «lo mediterráneo», y cómo intentan en definitiva, superando esos esquemas, llegar a una síntesis de lo europeo. También es importante señalar que se trata de establecer un paralelo entre una reflexión filosófica general y otra específica en el terreno de lo musical.

El eje de estas reflexiones está –como ya he dicho– en las ideas del músico Manuel de Falla y el filósofo José Ortega y Gasset, el primero casi desconocido para la música española de esos tiempos, que acababa de estrenar su primera gran obra, y el segundo, un joven y ya famoso profesor de filosofía. Estas reflexiones se sitúan en el momento posiblemente más bajo de la imagen alemana en España, los años de la guerra.

Así es que, si bien una parte de la sociedad «progresista» española manifiesta un fuerte antigermanismo condicionado por factores políticos coyunturales, en estas propuestas para la nueva música en que se critican muchos aspectos de esas tradiciones dominantes, hay curiosa-mente una tendencia a incorporar y reconocer como básicas otras cuestiones que pertenecen por definición a ese campo, a esa especie de

«mito de lo germánico» que se establece desde el mundo mediterráneo, en una propuesta integradora. Juegan un papel importante en la difusión de esos objetivos por ejemplo la recientemente creada Sociedad Nacional de Música, y sus promotores, como el crítico Adolfo Salazar, Miguel Salvador, Manuel de Falla, a la vez que algunos órganos de prensa, u otros espacios de reciente creación como la Residencia de Estudiantes, o el mismo Ateneo de Madrid.

Como dijimos, España por vez primera en mucho tiempo, y por sí misma como productora de su propia música, empezará a formar parte del espacio europeo. Manuel de Falla había obtenido en 1913 su primer triunfo en París con *La vida breve* y en el verano de 1914 viajó a Madrid empujado por las circunstancias de la guerra y movido de un profundo sentimiento antialemán. Pensó en un momento en participar en la contienda en el lado francés, como lo harían muchos de sus amigos de ese país, pero las dificultades por las que pasaba su familia le decidieron definitivamente por el regreso.

La neutralidad –y la paz consiguiente– va a atraer a Madrid a importantes figuras del mundo musical, y sobre todo de las vanguardias. Hay crítica y consciencia del espacio y del tiempo, y por tanto de la historia, y en particular, y por vez primera en mucho tiempo, de la «Historia de la Música».

Ortega abriría pronto una tribuna claramente antigermánica en la revista *España*, y Falla no deja de manifestarse en la misma línea. La muerte de su gran amigo Enrique Granados cuando un torpedo alemán acaba con el barco en que regresaba a España en 1916 le hace manifestarse con dureza frente a los «teutones»: «Nadie sospechaba que una guerra bárbara e injusta había de ser provocada por un Estado limítrofe que aún se llamaba amigo ...»

En 1915 Falla expone en una conferencia en el Ateneo de Madrid, que poco después publicará con el título de «Introducción a la Música Nueva», –entre otras cuestiones importantes que dedica a los jóvenes– sus diferencias con la tradición alemana de los dos últimos siglos y centra sus comentarios en las dos figuras claves: Beethoven y Wagner, de quienes se declara el primer admirador, a la vez que señala de manera terminante que «sus procedimientos puramente musicales» propios de esa cultura, no son válidos fuera de ella. Y más aún, en ella misma –subraya– con excepción de Strauss y Schönberg, sus fórmulas «no han

conseguido más que paralizar el progreso admirable ... que la música alemana o austriaca ha realizado desde el s. XVIII hasta la composición de Parsifal». Esto con relación a esa «tradición dominante» que como único camino condicionaba los diferentes espacios musicales en España. Pero también iba a definir en qué debía de consistir el mecanismo para la construcción de un nuevo lenguaje musical.

Ortega y Gasset, por su parte, ajeno a la vida musical y ocupado en reflexionar sobre la construcción de España a la vez que de separarse ideológicamente de la generación anterior caracterizada por las crisis del 98, y que como dijimos, dedica una parte importante de sus *Meditaciones del Quijote*, a definir esos «mundos germánico y mediterráneo» que habían sido caracterizados por Menéndez y Pelayo como de las «nieblas germánicas» frente a la «claridad latina», va a desechar estas apreciaciones y proponer otra dimensión de análisis.

A su juicio la diferencia esencial entre la cultura germánica y la latina consiste en que la primera es «la cultura de las realidades profundas» y la latina, la «de las superficies». En el terreno de las artes plásticas Ortega atribuye una característica «impresionista» a la cultura mediterránea, en la que «triunfa siempre la voluntad de buscar lo sensible como tal» en una «perpetua justificación de la sensualidad, de la apariencia, de las superficies». Suma a ello la capacidad de «ver claro» y subraya el ejemplo de Cervantes que no necesita proponerse la descripción de una cosa para que en su narración «se deslicen sus propios puros colores, su sonido, su íntegra corporeidad».

Frente a esta «presencia», señala cómo en Goethe, por ejemplo las «cosas y las personas flotan en una definitiva lejanía» ... con «esencia» pero sin necesaria «presencia». Intenta señalar en definitiva una diferencia entre las cosas y la apariencia de las cosas, entre los «meditadores» que poseen el órgano del concepto de la profundidad (y la profundidad de algo es «lo que hay en ello de reflejo de lo demás, de alusión a lo demás») —campo germano—, y los «sensuales» que reciben «sólo la materia difusa y plasmable de cada objeto», es decir, su impresión, la impresión «mediterránea».

Puesto frente a esta disyuntiva, plantea su propuesta ideal: «la integración». «No me obliguéis, dice, a ser sólo español, si español sólo significa para vosotros hombre de la costa reverberante.» ... «¿Por qué el español ... se olvida de su herencia germánica?»

Así quedan caracterizados estos mundos germánico y mediterráneo; el primero como una cultura de las realidades profundas, donde las cosas se ven en esencia; terreno de la meditación, del concepto, de lo que se deriva el arte. En lo mediterráneo por su parte vive la cultura de lo sensible, de las superficies.

Nosotros –dice– «representamos en el mapa moral de Europa el extremo predominio de la impresión. El concepto no ha sido nunca nuestro elemento», y frente a la «Historia» sentencia: «una cultura impresionista está condenada a no ser una cultura progresiva» y se pregunta si no es esa la historia cultural española, una historia discontinua.

Por lo tanto, para superar esta «superficialidad» es necesario reconocer lo esencial de esa historia cultural, de esa tradición. Y aquí se plantea como tema central de estas discusiones, el del concepto de «tradición», la contradicción entre el peso del pasado y a la vez su utilidad, el «abrumador peso de la tradición», lo llama don Manuel.

Cuando Manuel de Falla propone alejarse, liberarse de «viejas rutinas» en contra de quienes siguen considerando «el arte tradicional como único posible», y tomar distancia del pasado inmediato aunque aprovechándolo de manera crítica, señala como camino posible y necesario la necesidad de descubrir y desentrañar las causas profundamente ocultas de las cosas para luego gozar de sus efectos; es decir, ir a las *esencias*, a las realidades profundas de las cosas.

También de ello habla Ortega. ¿Qué hacer pues frente a una tradición formal, superficial, que opone la simple cita de un material folklórico, frente a la idea renovadora y más compleja de evocación, de esencia?

Para ellos es necesario recuperar para el arte «el tesoro abandonado» del pasado aprovechando la riqueza que la historia posterior ha aportado: «renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado por toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos ...» dirá Falla. Es decir que, ante el material tradicional, ante el documento histórico o popular, testimonio del pasado, propone este recurso a lo esencial más que a lo superficial.

Pero, ¿cómo llegar? Subrayando la importancia para el arte, de la reflexión, de la inteligencia, de la lectura conceptual. La inteligencia,

como condición necesaria para la ciencia, y por ende para el arte, ya que cuando este afán de conocimiento ha faltado, ha perjudicado notoriamente la actividad artística. Estamos pues ante la necesidad de «meditar», de «reflexionar», ante las cosas, y no sólo percibir y transmitir su impresión.

Pero ello, en el arte, en definitiva, siempre debe estar al servicio del *sentimiento*, que constituye un pilar fundamental en la expresión musical, aspecto que incorpora en este caso ese rasgo básico de lo mediterráneo.

Al margen de esta presencia de la «tradición cultural española» hay otra tradición incorporada a su vida musical, que es la que ha calado en el público, un público que se divide entre el casticismo del sainete y la zarzuela, y las óperas germana e italiana; es la tradición que ha establecido como absoluta una concepción de la historia de la música, y que de la mano de empresas y otros mecanismos industriales domina la vida musical en una sociedad que –insegura de sus valores– adopta sin más las modas como el único camino posible.

Vemos pues que, si bien por un lado están claras las ideas en el ámbito de la reflexión, se hace necesario además establecer una diferencia sustancial, una distancia reflexiva con la tradición musical imperante que domina la vida musical española.

Y hasta tal punto lleva Falla adelante las propuestas que proponen un alejamiento de esa tradición dominante (mayoritariamente germana, con los grandes maestros Beethoven y Wagner y el más contemporáneo Strauss como banderas) que muchos de sus seguidores, alentados además por el antigermanismo coyuntural que determinaba la guerra, comienzan a negar el valor propio de esa gran tradición. Es decir, renegar de la importancia del arte del pasado como actitud de modernidad. Y a tal punto, que el propio Falla debe salir a explicar y ratificar su admiración por esa importante tradición musical, ofreciendo «el debido homenaje» –dice– «a dos inmensos compositores cuyos nombres acaban de surgir como símbolos de protesta indignada en la mente de algunos de los que me hacen el honor de escucharme».

De esta manera, como antes dijimos, a la vez que reconoce sus valores, subraya la inconveniencia o imposibilidad de trasladar sin más «sus procedimientos puramente musicales» a otras realidades «sin detrimento del carácter individual y nacional» de las mismas. Es decir no

está en cuestión el valor propio de una obra sino su proyección como modelo a otros ámbitos.

Así pues, frente a la continuidad de una tradición que lleva al agotamiento de la tonalidad y necesita romperla, propone el camino de la reflexión e inmersión en la profundidad de las cosas precisamente como fórmula para enriquecer la tonalidad.

El espíritu nuevo de la música reside, para Falla, en sus elementos intrínsecos como el ritmo, la modalidad y las formas melódicas, puestas al servicio de la evocación. Y no es posible considerar nueva una música simplemente porque lleve el distintivo de la disonancia.

Superada pues esta contradicción que plantea una «tradición ajena», es necesario reflexionar sobre el concepto mismo de la tradición, y llegar, a través del estudio, de la reflexión, a las profundidades de lo tradicional para identificar y recuperar esos elementos que han de ejercer, junto al sentimiento, de pilares de la nueva música.

Esta es una cuestión fundamental en la historia musical española, es decir, la adscripción de los músicos bien al ámbito conservador, bien al progresista de lo tradicional, y que se actualiza en esos años de la renovación, pero que seguirá vigente hasta su definición final que se impone con el resultado de la Guerra Civil; una cuestión omnipresente en esta historia cultural, y un recurso al cual todos, sin excepción (conservadores y progresistas) echan mano.

«¡La tradición!» –iba a señalar Falla al transformado Maeztu a las puertas de la guerra civil española– «¡esa palabra, subraya, ejerce una influencia casi mágica en ciertos sectores españoles, y con ella se pretende explicar y justificar todo!»

Por ello es fundamental, y con esto concluimos, la distinción que hace Ortega en 1914 cuando comenta que no es el desamor a la modernidad, a lo nuevo, lo que caracteriza al reaccionario radical español, sino su forma de tratar y de entender la tradición.

Eckhard Weber

Die Rezeption
der deutschen musikalischen Romantik
im Schaffen von
Felipe Pedrell und Manuel de Falla

Die zentrale Gestalt der deutschen Romantik auf der Opernbühne stellt zweifellos Richard Wagner dar. Nachfolgende Komponisten, die ernsthaft etwas zum Musiktheater beitragen wollten, kamen nicht umhin, sich mit dem kontrovers diskutierten Werk Wagners auseinanderzusetzen. Der späte Verdi, die Strömung der italienischen *giovane scuola*, die Vertreter eines französischen *wagnérisme*¹ und schließlich auch die Innovatoren des «Mächtigen Häufleins» in Rußland: sie alle reagierten — kompositorisch mit sehr heterogenen Ergebnissen — auf Wagner. Auch Spanien stellte darin keine Ausnahme dar. Hier wurde die Wagner-Rezeption eingeleitet durch Felipe Pedrell (1841 - 1922), den Nestor der spanischen Musikwissenschaft, Erforscher der spanischen Musiktradition und Vorreiter einer spanischen Nationaloper.

¹ Opern in der Wagner-Nachfolge haben beispielsweise in Frankreich Vincent d'Indy (1851 - 1931), Ernest Reyer (1823 - 1909), Edouard Lalo (1823 - 1892), Emmanuel Chabrier (1841 - 1894), Augusta Holmès (1847 - 1903) und Ernest Chausson (1855 - 1899) geschrieben. Vgl. zur Wagner-Rezeption in Frankreich: Ursula Eckart-Bäcker, *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne* (= Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Musikwissenschaft, Hrsg.: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2), Regensburg: Gustav Bosse 1965, S. 54 ff.; Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 1981, S. 135 ff.; Martine Kahane und Nicole Wild, *Wagner et la France*, Paris: Bibliothèque Nationale/Théâtre National de l'Opéra de Paris/Herschel 1985.

I

Zeitgenossen Pedrells, wie der Berliner Kritiker Alexander Moszkowski, sahen in ihm ein spanisches Pendant zu Wagner:

«Im Hinblick auf das, was er [Pedrell] mit heißer Inbrunst erstrebt und mit bemerkenswerthen Kräften thatkräftig anbahnt, möchte ich ihn den spanischen Richard Wagner nennen.»²

Pedrell hat sich für die Verbreitung Wagners auf der iberischen Halbinsel mit zahlreichen Artikeln und Vorträgen stark engagiert. 1872 war er maßgeblich an der Gründung der *Associació Wagneriana* in Barcelona beteiligt.³ Bereits 1868 hatte er die erste spanische Publikation über Wagner *La música del porvenir*⁴ geschrieben. Gleichzeitig wurde seine Artikelreihe mit dem Titel *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* in der Zeitschrift *La España Musical*⁵ veröffentlicht.

² Alexander Moszkowski, *Ein musikalisches Neuland*, in: *Berliner Tageblatt*, XXII/192 (16.4.1893), Beiblatt 1; vgl. auch Julio Gómez García, *Los problemas de la ópera española. Discurso del Académico Electo leído en el acto de su recepción pública el día de 17 junio de 1956 y contestación del Excmo. Sr. José Subira*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1956, S. 20.

³ Vgl. Mariano Jover, «Felipe Pedrell (1831 - 1922). Biografía», in: *Anuario musical*, XXVII (1972), S. 7: «Por ello, Pedrell fundó en Barcelona la Sociedad Wagner, la cual daba audiciones de música escogida del maestro alemán, cuyas obras y doctrinas fueron entonces tan discutidas.» Wagners Werke fanden durch das Konzertwesen in Spanien zuerst Verbreitung. So wurde 1862 als erstes Stück von Wagner der Pilgerchor aus *Tannhäuser* in Madrid gegeben, 1876 folgte dann die komplette Oper *Rienzi* im Teatro Real von Madrid und 1882 *Lohengrin* in Barcelona. Vgl. Beatriz Martínez del Fresno, «Nacionalismo e internacionalismo en la música española», in: Sociedad Española de Musicología (ed.), *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Culturas musicales del mediterráneo y sus ramificaciones*. Madrid, 3.-10. Juni 1992, Bd. 1 (= *Revista de Musicología*, XVI/1), 1993, S. 643 f.

⁴ Felipe Pedrell, «La música del porvenir», in: Luis Obiols (ed.), *Almanaque musical de 1868*. I, Barcelona: Andrés Vidal y Roger 1868, S. 17-24; vgl. auch: Edgar Istel, «Felipe Pedrell», in: *The Musical Quaterly*, XI/2 (April 1925), S. 167: «For it happens that Pedrell and some friends of his were the earliest adherents of Wagner in Spain.»

⁵ Felipe Pedrell, «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta-Prólogo a los lectores», in: *España Musical*, VII/295 (22. Februar 1872), S. 1 f.; ders., «Cartas a un amigo sobre la música de Wagner. Carta segunda», in: *ibid.*, VII/303 (4. April

Mit dem Ziel, die spanische Öffentlichkeit für die Musik Wagners zu gewinnen, entstand im Jahre 1881 das apologetische Pamphlet *La ópera Lohengrin en Madrid*.⁶ Im Jahre 1908 hielt Pedrell in der *Associació* als bedeutender spanischer Wagner-Spezialist Vorträge über den deutschen Komponisten.⁷

Grundlage von Pedrells Wagner-Verehrung ist seine dezidierte Ablehnung eines konservativen und restaurativen Klassizismus.⁸ Darunter fällt für ihn die im 19. Jahrhundert in Spanien vorherrschende italienische Oper. Wagner gilt für Pedrell in erster Linie als Vorbild, sich vom Primat dieser italienischen Belcanto-Tradition zu lösen. In seinem Artikel «La música del porvenir» schreibt Pedrell:

«La música del porvenir es la tabla de salvación del dilettanti. Es la des[es]-peración del Rossiniano y Belliniano contumaces y de pura raza.»⁹

Der Kampf gegen die italienische Operntradition der Zeit ist für die von Pedrell angestrebte Ausprägung einer spanischen Nationaloper von immenser Wichtigkeit: Hatte doch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die italienische Oper unter der Förderung der bourbonischen Herrscher originär spanische Ausprägungen verdrängt.

Das zweite wichtige Motiv für Pedrells Wagner-Verehrung stellt sein ästhetisches Ideal der Musik als Ausdruckskunst dar, letztendlich in Fortsetzung der bereits in der Frühzeit der Oper geführten Kontroverse zwischen Artusi und Monteverdi. Pedrell nimmt dabei eindeutig Partei für die Vorherrschaft des Textes über die Musik ein.¹⁰ In seiner

1872), S. 1 f.; ders., «Carta segunda (continuación)», in: *ibid.*, VII/306 (25. April 1872), S. 1 f.; ders., «Carta tercera», in: *ibid.*, VII/309 (16. Mai 1872), S. 1 f.

⁶ Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 169.

⁷ Vgl. Alfred Reiff, «Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell als Festgabe zu dessen 80. Geburtstag, 19. Februar 1921», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, III/1 (Januar 1921), S. 96; Pedrell veröffentlichte außerdem Rezensionen über Wagner-Literatur. Vgl. dazu Felipe Pedrell, *Musiquerías*, Paris: Librería Paul Ollendorff 1910, S. 149 ff., S. 319 ff.

⁸ Vgl. Pedrell [Anm. 5], 4. April 1872, S. 1: «El arte no puede ser un anacronismo, una reproducción [sic] tradicional, tampoco una obra de imitación, de reflejo, de retrogradación el clacismo cumplió su fin en la historia: en ella es un hecho he aquí como debe considerarse.»

⁹ Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 18.

¹⁰ Vgl. zur Monteverdi-Artusi-Kontroverse: Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber: Laaber-Verlag 1982, S. 58 ff.

Artikelreihe *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner* stellt Pedrell die Geschichte der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen als einen progressiven Prozeß hin zu einer Verstärkung des Gefühlsausdrucks mittels jeweils neu gefundener Stilmittel dar.¹¹ Dieses Streben nach einem wahrhaften und direkten Gefühlsausdruck sei ein fundamentales, dem Menschen innewohnendes Bedürfnis.¹² Als Gipfel- und Wendepunkt dieses evolutiven Prozesses einer immer authentischeren künstlerischen Ausdrucksfähigkeit bewertet Pedrell die Oper *Der Freischütz* (Berlin 1821) von Carl Maria von Weber:

«La última obra de esta época (*Freischütz*, 1819) [sic], es realmente el genio de una nueva escuela, remontado sobre una escena nueva.»¹³

Vor allem durch den Einfluß der Folklore in der musikalischen Gestaltung des Werkes sieht Pedrell den natürlichen Ausdruck verwirklicht.¹⁴ Die Entwicklung hin zu einem wahrhaften Ausdruck bringt er in Zusammenhang mit einer Hinwendung zu den Ursprüngen des jeder Nation innewohnenden *Volksgeistes*, um den von Herder geprägten Begriff aufzunehmen.¹⁵ Bei Pedrell heißt es:

¹¹ Vgl. Pedrell [Anm. 5], 4. April 1872, S. 2. Pedrell vertritt die Ansicht, in dem Maße, wie die bildende Kunst der Renaissance durch einen neuartigen Farbauftrag eine plastischere Darstellung des Menschen und der Natur erreicht hätte, so hätten sich auch Komponisten wie Palestrina oder Monteverdi einem authentischeren Ausdruck des menschlichen Gefühls angenähert.

¹² Pedrell formuliert dieses Bedürfnis des Menschen nach unmittelbarem Ausdruck als «fundada en la naturaleza humana, que busca siempre en el arte circunstancias y efectos que corresponden á [sic] las diversas facultades de su sér [sic]». Vgl. Pedrell [Anm. 5], 16. Mai 1872, S. 1.

¹³ Pedrell [Anm. 5], 25. April 1872, S. 1.

¹⁴ Pedrell spricht in diesem Zusammenhang von einem «secreto de originalidad naturalista que reside en el desarrollar de la forma popular, interpretación poética del motivo, que se estiende, colorea, trasforma y fija al soplo creador del génio, la espresión del movimiento con el concurso del ritmo, nervio de la vida del arte, he aquí la música del Freyschütz [sic]». Vgl. Pedrell [Anm. 5], 16. Mai 1872, S. 2.

¹⁵ Vgl. zu Herders *Volksgeist*-Hypothese: Carl Dahlhaus, «Die Idee des Nationalismus in der Musik», in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München: Emil Katzschler 1974, S. 76.

«La afinidad en la historia del desenvolvimiento del arte existe, si sabemos remontarnos á [sic] los primeros raudales de aquella viva fuente, es decir, á [sic] los primeros de su inspiración.»¹⁶

Die von Pedrell aufgestellte Entwicklung hat also das Ziel, zu einem künstlerischen Ausdruck zurückzukehren, von dem man annimmt, daß er in frühen Zeiten rein und unverfälscht vorlag und den man in der Folklore noch zu finden meint.¹⁷ Es handelt sich hier um die Vorstellung einer national-kulturellen Essenz, die sich durch alle Epochen zieht und die in der Folklore als konzentrierteste Emanation zu finden ist. Mit dieser Auffassung steht Pedrell der spanischen Dichtergruppe der 98er Generation mit Miguel de Unamunos Theorie der *intrahistoria* geistig nahe. Miguel de Unamuno formulierte in seiner These der *intrahistoria* die Annahme, es existiere ein lebendiges, in unterschiedlichen Völkern spezifisch geprägtes, kulturelles Substrat, das jenseits der historischen Zeitläufte stehe.¹⁸

Aus dieser Perspektive sieht Pedrell in Wagner denjenigen, der zu einem ursprünglichen Gefühlsausdruck zurückfindet. Und in diesem Sinne bewertet er ihn als Erneuerer eines lange verschütteten Gefühlsgehaltes in der Kunst.¹⁹ Die Orientierung am authentischen Ausdruck

¹⁶ Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 21.

¹⁷ Vgl. dazu auch *ibid.*, S. 24: «Y esto no se crea ley de progreso, sino de renovación; pues es notorio contrasentido aplicar leyes de progreso á [sic] lo que es dominio de la inspiración y del génio. La fórmula se ha de hallar; las causas primeras y fundamentales que se pierden en lo infinito por el génio del individuo, iniciación colectiva de una escuela artística ó literaria.»

¹⁸ Vgl. dazu Miguel de Unamuno, «La tradición eterna», in: ders., *En torno al casticismo*, Madrid: Alianza 1986, S. 19 ff.

¹⁹ Das Werk Wagners wird in Pedrells Essay von 1868 nur am Ende kurz erwähnt. Ziel des Textes ist es vielmehr, ein historisches Panorama für Wagners Kunst abzustecken. Das Argument dafür, daß Pedrell in seiner Abhandlung nicht näher auf Wagner eingeht, stellt ein Bemühen um Objektivität dar, die man nur aus historischer Ferne haben könne. Vgl. dazu Pedrell [Anm. 4], 1868, S. 23: «En vano el lector ha tenido la paciencia de seguirmos, si espera que ahora vamos á [sic] decirle, qué es lo que ha hecho y qué esperamos de la nueva escuela cuyo primer representante se ha llamado inovador, y cuya música se ha llevado la mayor parte del calificativo de música del porvenir. El ha creado *Senta, Erik, Elisabeth, Wolf-ram* ... otros personajes; la historia hablará de ellos mejor que nosotros y los juzgará con más imparcialidad.»

des Folkloristischen konnte Pedrell bei Wagner in dessen Schrift *Oper und Drama* (1852) finden. In seiner Argumentation gegen den Endreim und für den die Wortstämme betonenden Stabreim fordert Wagner die Erneuerung der von ihm als degeneriert betrachteten dichterischen Sprache seiner Zeit auf der Basis eines ursprünglicheren Idioms, das er beim Volk – und damit waren im 19. Jahrhundert weitgehend die bauerlichen Unterschichten gemeint – beobachtet:

«Das Volk bewahrt aber unter der frostigen Schneedecke seiner Zivilisation, in der Unwillkür seines natürlichen Sprachausdruckes die Wurzeln, durch die es selbst mit dem Boden der Natur zusammenhängt ...»²⁰

Pedrell ist fasziniert von Wagners Bevorzugung des Stabreims. Analogien dazu findet er auch in der spanischen Dichtung.²¹ Wie Wagner sieht Pedrell, daß die Musik die Versform der Dichtung nicht nachzeichnet, sondern eine Prosa-Struktur aufbaut.²² Deshalb tritt Pedrell für eine Dichtung ein, die eine Mischung aus Prosa und Versdichtung darstellt. Beispiele findet er in Spanien bei Fernando de Rojas (*La Celestina*),²³ Manuel de Cabanyes, Gustavo Adolfo Bécquer

²⁰ Richard Wagner, *Oper und Drama*, herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1984, S. 277. Ähnliches Ungenügen empfindet Wagner aus anderen Gründen im übrigen an der Instrumentalmusik. Freilich dient ihm diese Kritik an der Sprache nur als Argument für sein Streben nach einer engen Synthese aus Drama und Musik. Komplementär zu der Sehnsucht nach einer Erneuerung der Sprache zu einem neuen Ausdruck steht das Bedürfnis zu einer Erneuerung der Instrumentalmusik, die man seit Beethovens Neunter Symphonie als an ihre Grenzen des Ausdrucks gestoßen empfindet. Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Wiesbaden/Laaber: Athenaion/Laaber-Verlag 1980, S. 46: «Wagners Ungenügen an der Sprache, von der er fühlte, daß sie an das Entscheidende nicht heranreiche, ist die Kehrseite eines Ungenügens an der Musik, das sich in der Überzeugung äußert, daß Musik, um ein Daseinsrecht zu haben, 'motiviert' sein müsse.»

²¹ Vgl. Felipe Pedrell, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (3 cuadros y un prólogo) Los Pirineos, Poema de D. Víctor Belaguer, Música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona: Hendrich 1891, S. 120.

²² Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 121.

²³ Dieses Werk wurde unter dem gleichen Titel 1904 von Pedrell vertont.

und schließlich bei Víctor Balaguer,²⁴ dem Librettisten von *Los Pirineos*, Pedrells Haupt- und Modellwerk bei seinem Streben nach einer spanischen Oper.

In seinem Enthusiasmus über Wagners Ideen war sich Pedrell jedoch seiner eigenen Identität als Mitglied des romanischen Kulturraumes bewußt und war sich auch darüber im klaren, daß er die Prinzipien Wagners nicht bloß kopieren konnte. Schon Wagner selbst hatte auf den besonderen Sprachgebrauch und die besondere Metrik in den romanischen Sprachen im Gegensatz zum Deutschen aufmerksam gemacht.²⁵ Andere Kulturräume, vor allem die der romanischen Sprachen, forderte Wagner auf, eigene Prinzipien der Sprachvertonung zu finden:

«Wollen wir nun annehmen, daß auch für diese Sprachen ganz neue, von uns noch ganz ungeahnte Bedingungen zur gefühlsverständlichen Umgestaltung aus einem Leben hervorgehen könnten, das, frei von allem historischen Drucke, in einen innigen und beziehungsvollen Verkehr mit der Natur tritt ...»²⁶

²⁴ Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 131.

²⁵ Diese — nicht ohne chauvinistischen Unterton vorgebrachten — Darlegungen Wagners zielen darauf ab, daß die romanischen Sprachen durch die Fülle der Einflüsse im Laufe ihrer Geschichte zu stark stilisiert sowie fern eines ursprünglichen und natürlichen Ausdrucks seien. Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 264: «Da, wo eine auf prosodische Längen und Kürzen zu begründende Rhythmik im Sprachverse nie versucht wurde, wie bei den romanischen Völkern, und wo die Verszeile daher nur nach der Zahl der Silben bestimmt ward, hat sich der Endreim als unerläßliche Bedingung für den Vers überhaupt festgesetzt.» Vgl. auch *ibid.*, S. 255: «Diese Bewegung auf die Schlußsilbe hin entsprach ganz dem Charakter der Sprache der romanischen Völker, die nach der mannigfaltigsten Mischung fremder und abgelebter Sprachbestandteile, sich in solcher Weise herausgebildet hatte, daß in ihr das Verständnis der ursprünglichen Wurzeln dem Gefühle vollständig verwehrt blieb. Am deutlichsten erkennen wir dies an der französischen Sprache, in welcher der Sprachakzent zum vollkommenen Gegensatze der Betonung der Wurzelsilben, wie sie dem Gefühle bei irgend noch vorhandenem Zusammenhange mit der Sprachwurzel natürlich sein müßte, geworden ist. Der Franzose betont nie anders als die Schlußsilbe eines Wortes, liege bei zusammengesetzten oder verlängerten Worten die Wurzel auch noch so weit vorn, und sei die Schlußsilbe auch nur eine unwesentliche Anhangsilbe.»

²⁶ *Ibid.*, S. 373.

II

Pedrells Oper *Los Pirineos* (Barcelona 1902) soll im Folgenden als Beispiel für Hinweise auf die praktische Umsetzung der Ideen Wagners herangezogen werden. In der programmatischen Schrift für eine spanische Nationalmusik *Por nuestra música* präsentiert Pedrell diese Komposition als modellhaft. Das stark einem katalanischen Patriotismus verpflichtete Werk behandelt die Zerstörung der okzitanisch-katalanischen Kultur des Languedoc durch Legaten des Papstes vor dem Hintergrund der Albigenser-Kriege (1209 - 1229).²⁷

Im großformalen Aufbau nimmt *Los Pirineos* bereits eindeutig Bezug auf Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (Bayreuth 1876). Pedrells abendfüllendes Werk ist untertitelt mit «Trilogía en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo».²⁸ Die Dimensionen sind stark verkleinert im Gegensatz zum fernen Vorbild.²⁹ Mit der Bezeichnung «Trilogie» nimmt Pedrell allerdings den korrekteren Begriff als den der «Tetralogie», der sich zur Bezeichnung des ganzen *Rings* eingebürgert hat. Wie Wagner verabscheut Pedrell die herkömmlichen Libretti, die sich der Musik unterordnen. Er legt Wert auf eigenständige Dichtung und hebt hervor, daß er bei seiner Komposition dem Text musikalisch gefolgt sei, ohne ihn großen Veränderungen zu unterwerfen.³⁰

²⁷ Vgl. zu den Albigenser-Kriegen Germán Bleiberg (ed.), *Diccionario de historia de España*, Bd. 1, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente 1968, S. 96 f.

²⁸ Vgl. Felipe Pedrell, *Los Pirineos. Trilogía [sic] en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo. Poema catalan [sic] de Victor Balaguer. Música [sic] de Felipe Pedrell. Obra completa para Canto y piano. Traduzione italiana di G. Ma. Arteaga Pereira. Traduction française de Jules Ruelle*, Barcelona: Juan B. Pujol & Cia. [1902].

²⁹ Aus diesem Grund spricht sich Istel dagegen aus, *Los Pirineos* als Pedrells *Ring* zu betrachten: «... the Trilogy [*Los Pirineos*] — which one ought not to compare, in thought, with Wagner's work, laid out on a so much grander scale». Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 181.

³⁰ Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 50: «Balaguer escribió el poema sin preocuparse de aquel mecanismo propio de la ópera, que ha sido durante tanto tiempo un objeto verdaderamente extraño al poeta: no se vió en el caso de alterarlo ni de someterse á [sic] él porque, afortunadamente, el compositor no le exigió nada, ni el más liger cambio en el fondo ni en la forma ...»

Wagner fordert für den Aufbau des Musikdramas, mit einer Naturszene zu beginnen.³¹ Im *Rheingold* steht deshalb die programmatische Darstellung der Rheinfluten am Anfang, bei der *Walküre* bestreitet das Vorspiel die klangliche Umsetzung eines Gewitters. Pedrell leitet seinerseits *Los Pirineos* mit einem klanglichen Panoramabild der Pyrenäen ein. In der Instrumentierung hat Pedrell mit dem Wechsel zwischen einzelnen Instrumentengruppen die farbige Instrumentation Wagners übernommen, jene «durchbrochene Arbeit», die Dahlhaus im *Ring* beobachtet.³² Dabei fällt jedoch eine weniger massive Klangbalung vor allem im Blech auf,³³ wenngleich es auch zu Tuttiwirkungen kommt und Pedrell akkordisch besetzte Bläser einsetzt. Häufig treten aber auch Streicher und Holz in dialogischer Instrumentation sowie passagenweise eine geradezu kammermusikalische Schreibweise auf.³⁴

Chromatik ist ein häufig eingesetztes Mittel in *Los Pirineos*. Sie erscheint darin oft in Verbindung mit Kirchenmodi oder mit Skalen aus Folklore unterschiedlichster Provenienz. So steht eine chromatisch geprägte Linienführung bei der Begleitung im ersten Vortrag des Troubadour Miraval zu Beginn des ersten Aktes (I, 1, T. 13 ff.) unter

³¹ Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 352: «Was sich uns aus einer Naturszene oder aus einer schweigsamen, gebärdelosen menschlichen Erscheinung an das Auge darbietet, und von dem Auge aus unsre Empfindung zu ruhiger Betrachtung bestimmt, das vermag die Musik in der Weise der Empfindung zuzuführen, daß sie, von dem Momente der Ruhe ausgehend, diese Empfindung zur Spannung und Erwartung bewegt, und somit eben das Verlangen erweckt, dessen der Dichter zur Kundgebung seiner Absicht als ermöglichende Hülfe unsrerseits bedarf.»

³² Vgl. Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München/Kassel et al.: DTV/Bärenreiter 1990, S. 138.

³³ Mit drei Hörnern, zwei C-Trompeten, zwei Posaunen in e und einer Baßtuba sowie einer Banda auf der Szene mit je drei Posaunen, drei Trompeten und drei Tuben kommt Pedrell nicht gegen die massive Blechpräsenz von Wagner weder im *Ring* noch im *Tannhäuser* oder im *Lohengrin* an. Pedrells Bläserapparat aus *Los Pirineos* ist eher in der Nähe des *Fliegenden Holländers* angesiedelt.

³⁴ Beispiele liefern die Auftritte der Barden im ersten Akt sowie die Szene mit der Comtessa, den Hofdamen und Troubadour Miraval (Akt 1, Szene 2) mit nur zwei Flöten und einem Violoncello. Vgl. Felipe Pedrell, *Los Pirineos*. Autographe Orchesterpartitur, Bd. 2, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, M-797 [1892], S. 98 f.). Ein weiteres Beispiel bietet die *Cançó de estel* (*Canción de la estrella*) des Lisardo (dritter Akt, *ibid.*, Bd. 4, Folio 80 verso ff.) mit Harfen, Flöten und dezenten Streicherkommentaren.

einer Melodie, die auf einem keltischen Lied basiert.³⁵ Diese Stelle macht den wesentlichen Unterschied zwischen der Anwendung von Chromatik bei Wagner und Pedrell deutlich: Stellt Chromatik bei Wagner die Voraussetzung für eine dynamische Tonalität zur Ausdruckssteigerung im Drama dar, wird für Pedrell der Einsatz der Chromatik zur Chance der adäquaten Harmonisierung für Melodien, die nicht auf dem Dur-Moll-System basieren.³⁶

Eine erzählte Exposition wollte Wagner im Musikdrama vermeiden, da er sie als undramatisch empfand.³⁷ Aus diesem Grund weitete er ja auch die Siegfried-Geschichte um das *Rheingold* und die *Walküre* aus. In *Los Pirineos* hingegen bestreitet ein Barde als Kommentator den gesamten Prolog und führt im ersten Akt in das Geschehen ein. Damit wird ein Element des epischen Theaters, wie es Berthold Brecht später propagieren sollte, eingeführt.

Unterschiede zu Wagners Theorien zeichnen sich in *Los Pirineos* zudem im spezifischen Einsatz von Leitmotivik ab. Wagner setzte das Orchester aufgrund seines Farbenreichtums – er sprach in diesem Zusammenhang vom «Sprachvermögen des Orchesters»³⁸ – zum zentralen Träger der Leitmotive fest.³⁹ Bezeichnenderweise schätzte es hingegen der mit Pedrell befreundete César Cui, Sprachrohr des «Mächtigen Häufleins», daß Pedrell die Leitmotive von der Orchestertyrannie

³⁵ Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 71 f.

³⁶ Neben diesem Einsatz von Chromatik gibt es jedoch auch die Anwendung von ausgeweiteter Funktionsharmonik bei dramatisch dichten und spannungsreichen Szenen, wie beim Auftritt des Kardinal-Legaten am Hofe der Foix. Vgl. dazu Istel [Anm. 4], 1925, S. 183.

³⁷ Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 24.

³⁸ Wagner [Anm. 20], 1984, S. 321.

³⁹ In *Oper und Drama* argumentiert Wagner: «Der Standpunkt unserer selbstständig entwickelten musikalischen Kunst führt ihm aber auch das unermesslich fähige Organ zur Wahrnehmbarmachung der Harmonie zu, das neben der Befriedigung dieses reinen Bedürfnisses zugleich in sich das Vermögen einer Charakterisierung der Melodie besitzt, wie es der symphonierenden Vokalmasse durchaus verwehrt war, und dies Organ ist eben das Orchester.» Vgl. dazu *ibid.*, S. 319. Dies hielt den Komponisten jedoch nicht davon ab, auch den Singstimmen Leitmotivik anzuvertrauen, was jedoch um der Prägnanz der Argumentation willen von sowohl Befürwortern als auch Gegnern von Wagners Musikdrama gleichermaßen unerwähnt blieb.

befreit habe.⁴⁰ Denn im Gegensatz zu Wagner übertrugen die Russen der Singstimme die motivische Dominanz. Da Pedrell für Leitmotivik in den Vokalstimmen optiert, ergeben sich im Vergleich zu Wagner weitreichende Konsequenzen: Die Anzahl wiederkehrender Themen in *Los Pirineos* ist gegenüber Wagners Musikdrama reduziert. Formal treten sie nicht formkonstituierend wie bei Wagner auf. Dies würden auch die in *Los Pirineos* vorherrschenden festen Formen verbieten, denn es liegen viele abgeschlossene Chorstücke, Sologesänge und Einlagelieder vor.⁴¹

In der Art ihrer Einführung unterscheiden sich die Themen Pedrells stark vom Vorbild Wagners. Nach Wagner sollten die Leitmotive szenisch eingeführt werden, also bei ihrem ersten Erklingen mit einer bestimmten Bühnensituation verbunden sein.⁴² In *Los Pirineos* hingegen erscheinen viele wichtigen Themen und Motive zunächst in Erzählungen.⁴³ Sie sind also mit keiner bestimmten szenischen Handlung verbunden. Allerdings liegt die von Wagner geforderte variative Veränderung der Leitmotive im Verlauf des Dramas⁴⁴ auch in *Los Pirineos* vor. So wird beispielsweise das Motto-Motiv des Grafengeschlechtes der Foix verschiedenen Veränderungen unterworfen: Es

⁴⁰ Vgl. Istel [Anm. 4], 1925, S. 176.

⁴¹ Ein Beispiel einer solchen abgeschlossenen Nummer stellt etwa die von de Falla in den Jahren 1941/42 bearbeitete *Canción de la estrella* aus der vierten Szene des dritten Aktes von *Los Pirineos*. Vgl. dazu auch Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, S. 274 ff.

⁴² Vgl. dazu Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 25.

⁴³ So steht beispielsweise das Motiv des Kardinal-Legaten in der Erzählung Miravals in Akt I, Szene 1 (vgl. Pedrell [Anm. 28] [1902], S. 74). Jedoch erscheint der Legat mit seinem Motiv erst am Ende des Aktes (ibid., S. 183). Im Zwischenspiel von der ersten zur zweiten Szene des ersten Aktes erscheinen Motive aus dem Thema des Grafen Foix bereits als Antizipation. Dabei singt erst im weiteren Verlauf der zweiten Szene die Comtessa das Motto-Thema des Geschlechtes «Foix per Foix e per Foix! Foix e Foix sempre!» Vgl. ibid., S. 92.

⁴⁴ Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 356 f.: «Die nie gleiche Individualität der Menschen und Umstände erhält durch gegenseitige Berührung eine immer neue Physiognomie, die der dichterischen Absicht stets neue Notwendigkeiten für ihre Verwicklung zuführt, aus diesen Notwendigkeiten hat sich das Drama, jener wechselnden Individualität entsprechend, immer anders und neu zu gestalten.»

erscheint je nach dramatischen Anforderungen diatonisch und chromatisch.⁴⁵

Wagner weist einzelnen Bedeutungsebenen des Dramas unterschiedliche Tonarten zu, um den Sinngehalt des Prosatextes angemessen musikalisch umzusetzen.⁴⁶ Pedrell wendet diese Technik zur musikalischen Darstellung von Ausdrucksnuancen in abgewandelter Form an. Er hat im Bemühen um eine überzeugende *Couleur locale* und *Couleur historique* den unterschiedlichen Parteien eine jeweils andere tonale Färbung verliehen: Die höfische Welt der Troubadours ist im Orchester stark chromatisch geprägt, die Partei der Kirche hat Kirchenmodi zur Grundlage. In den Gesängen der Raig de Luna kommen orientalische Skalen und Flamenco-Skalen mit der charakteristischen Verbindung von übermäßiger und kleiner Sekund zum Zuge.⁴⁷

Oper und Drama, die Schrift, auf die sich Pedrell in *Por nuestra música* u. a. bezieht,⁴⁸ entstand in der Zeit des stilistischen Überganges von *Lohengrin* (Weimar 1850) zum 1876 uraufgeführten *Ring des Nibelungen*.⁴⁹ In diesem Text wird eine große Betonung auf die Versmelodie gelegt. Was dort jedoch nicht deutlich hervorgehoben wird, ist die «Omnipräsenz der Leitmotive»⁵⁰ im Orchester, die den *Ring* strukturell ausmacht. Erinnerungsmotive in einem Opernwerk gab es auch bereits vorher, beispielsweise in *Euryanthe* (Wien 1823) von Carl Maria

⁴⁵ In chromatischer Ausprägung erscheint das Thema, wenn der Conte vor seinem eigenen Sarg steht. Pedrell legte auf die Veränderung des dramatischen Ausdrucks durch diese Motiv-Transformation großen Wert. Istel gibt in diesem Zusammenhang Pedrells Kommentar vor allem zu dieser Szene wieder: «'The simple alteration of this note', the master observed, 'causes a complete reversal in the harmonic and modulatory outlook. The hero, together with his country, has been overcome; the transformed melody now symbolizes the significance of the mourning emblem in the bearings of the de Foix as displayed upon the funeral pall. It is transmuted from a fanfare of victory into a death-chant.'» Vgl. dazu Istel [Anm. 4], 1925, S. 184.

⁴⁶ Vgl. dazu Wagner [Anm. 20], 1984, S. 306.

⁴⁷ Vgl. zu den Beispielen aus *Los Pirineos*: Istel [Anm. 4], 1925, S. 182.

⁴⁸ Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 24.

⁴⁹ Dahlhaus nennt den Text eine «Theorie eines stilistisch zwischen *Lohengrin* und *Rheingold* vermittelnden Dramas [...], das niemals komponiert wurde». Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 129.

⁵⁰ Ibid., S. 90.

von Weber.⁵¹ Neu ist im *Ring* die formstiftende Qualität der Leitmotive durch ihre Dichte, ihre Struktur und ihren spezifischen Einsatz im Musikdrama. Damit geht eine Auflösung der Binnenform und der Periodik einher. Dagegen wahrt *Lohengrin* weitgehend die Perioden, hat also eine symmetrische Syntax und wenige Erinnerungsmotive, die formal nicht greifen, sondern als semantisch-motivische «Interpolationen»⁵² erscheinen. Die relativ geringe Anzahl von Erinnerungsmotiven kann in *Los Pirineos* somit in Verbindung gebracht werden mit der überwiegend periodischen Struktur der Melodik. Dies trifft vor allem auf die vielen Themen zu, die aus der Folklore und aus alter spanischer Musik in formal festen Nummern übernommen wurden. Es ist deshalb auch angemessener, bei *Los Pirineos* von Erinnerungsmotiven statt von Leitmotivik zu sprechen. Diese Sachverhalte siedeln Pedrells *Los Pirineos* stärker am Typus der romantischen Oper, wie sie *Lohengrin* vertritt, denn am Musikdrama an. Es ist bekannt, daß Pedrell schon in seinen Lehrjahren auf Wagners *Rienzi*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* aufmerksam wurde.⁵³ Offenbar hat er seine kompositorische Umsetzung von Wagners Prinzipien an diesen Werken orientiert.

Eine Problematik, die Dahlhaus bei der Rezeption von Wagner beschreibt, trifft auf Pedrell zu. Es geht um folgendes Mißverständnis:

«Man fühlte sich als Wagnerianer, wenn man das 'Wort-Ton-Problem' ins Zentrum der Opernkritik rückte, einer Opernkritik, die dem Theatromanen Wagner schon darum nicht gerecht wurde, weil sie theaterfremd war.»⁵⁴

⁵¹ Vgl. John Warrack, Artikel «Weber, Carl Maria (Friedrich Ernst) von», in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 20, London: Macmillan 1980, S. 252.

⁵² Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 90. Dahlhaus stellt den Unterschied am Beispiel von *Lohengrin* und *Ring* dar: *Lohengrin* hat eine reguläre und symmetrische musikalische Syntax und ist arm an melodischen Zusammenhängen im Sinne leitmotivischer Verknüpfung. Hingegen enthält der *Ring* eine unsymmetrische musikalische Syntax und viele sinnfällig melodische — leitmotivische — Zusammenhänge. Vgl. dazu *ibid.*, S. 62.

⁵³ Vgl. Reiff [Anm. 7], S. 305.

⁵⁴ Vgl. Dahlhaus [Anm. 32], 1990, S. 11.

Wenn Wagner von «Drama» sprach, dann meinte er nicht den Text, sondern in erster Linie die szenische Ausführung.⁵⁵ Aus diesem Grund sind seine Leitmotive auch eng an das Geschehen auf der Bühne gebunden. Für Dahlhaus ist die Annahme, im Musikdrama werde nur das Wort-Ton-Verhältnis zugunsten des Wortes verkehrt, «ein fragwürdiger Versuch, die Operngeschichte durch Gleichsetzung der Intentionen Wagners mit denen Monteverdis oder Glucks drastisch zu vereinfachen».⁵⁶ Wagner selbst hat explizit seine Kritik an die *Camerata Fiorentina* gerichtet und ihr bezeichnenderweise einen Mangel an Dramatik vorgeworfen: Sie hätten sich seiner Ansicht nach nicht auf das Drama bezogen, sondern Handlungen als Vorwand konstruiert, Gesangsstücke ohne inneren dramatischen Bezug zueinander zu verbinden.⁵⁷ Daß Pedrell exakt diesem Mißverständnis erlegen ist, zeigt die Tatsache, daß er in *Por nuestra música* Wagner in einer Linie mit Caccini und Gluck sah.⁵⁸

Doch Pedrell ging es gar nicht darum, Wagner als ergebener Epigone in allen seinen Prinzipien nachzufolgen. Was ihn bewegte, war das Ziel einer spanischen Nationaloper. Dies hatte bei ihm über allem anderen Primat und für diesen Zweck machte er sich die Errungenschaften Wagners im individuellen Zugriff nutzbar.

⁵⁵ Vgl. dazu *ibid.*, S. 12.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 16.

⁵⁷ Vgl. Wagner [Anm. 20], 1984, S. 20: «... an den üppigen Höfen Italiens — merkwürdigerweise des einzigen großen europäischen Kulturlandes, in welchem sich das Drama nie zu irgendwelcher Bedeutung entwickelte — fiel es vornehmen Leuten, die an Palestrinas Kirchenmusik keinen Geschmack mehr fanden, ein, sich von Sängern, die bei Festen sie unterhalten sollten, Arien, d. h. ihrer Wahrheit und Naivetät [sic] entkleidete Volksweisen, vorsingen zu lassen, denen man willkürliche, und aus Not zu einem Anscheine von dramatischem Zusammenhang verbundene Versteckte unterlegte.»

⁵⁸ Vgl. Pedrell [Anm. 21], 1891, S. 24.

III

Von einem wagner-freundlichen Klima, nicht zuletzt durch seinen Lehrer Pedrell, kam Manuel de Falla während seines Paris-Aufenthaltes (1907-14) in Kreise, die Wagners Musikdrama ablehnten: Debussys Wagner-Kritik in *Monsieur Croche*⁵⁹ und Strawinskys Abrechnung mit Wagner in seiner *Musikalischen Poetik*,⁶⁰ geben ein beredtes Zeugnis davon ab. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges bekam dieser gallisch geprägte Antiwagnerianismus zudem eine verschärft nationale Note, bei der man sich mit Abscheu von den *boches*, den verhaßten Deutschen, abwandte. In diesem Spannungsfeld stand de Falla.

In seinem 1916 in der *Revista Musical Hispanoamericana* erschienenen Artikel «Introducción a la música nueva» streicht de Falla in Übereinstimmung mit Pedrell als wesentliche Leistung Wagners heraus, den als undramatisch empfundenen Formenkanon der italienischen Oper, die de Falla «una serie de trozos de concierto para lucimiento de cantantes»⁶¹ nennt, zurückgedrängt und stattdessen die durchkomponierte Form eingesetzt zu haben.⁶²

Allerdings mißt de Falla Wagner nicht jene Bedeutung bei, die Pedrell ihm gab. Denn als ebenbürtigen Opernreformer der Epoche nennt de Falla Modest Mussorgsky, der zusammen mit den übrigen Musikern des «Mächtigen Häufleins», die Oper aus dem Geist der russischen Volks- und Kirchenmusik erneuert habe.⁶³ Anders als sein Lehrer Pedrell wollte de Falla unter keinen Umständen als Wagnerianer gelten. Der amerikanische Musikologe und Kritiker Gilbert Chase, der in einem Manuskript für einen Lexikonartikel über de Falla ähnli-

⁵⁹ Vgl. Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von François Lesure, übertragen von Josef Häusler, Stuttgart 1991, S. 65 ff.

⁶⁰ Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik*, übers. von Heinrich Strobel, Mainz: Schott 1949.

⁶¹ Manuel de Falla, «Introducción a la música nueva», in: ders., *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas Federico Sopeña, Madrid: Espasa Calpe 1988, S. 40.

⁶² Vgl. *ibid.*, S. 40: «A este glorioso maestro debemos, en gran parte, la forma de la ópera moderna. Gracias a su ejemplo poderoso fueron abandonadas, por los compositores que le siguieron, las formas absurdas de la ópera italiana.»

⁶³ Vgl. *ibid.*, S.41.

ches geschrieben hatte, wurde prompt brieflich hierzu korrigiert. De Falla schreibt Chase nach der Lektüre des Manuskripts:

«... aunque siempre he admirado su música, nunca he sido wagneriano. En unas notas sobre Wagner que le enviaré, si Vd. no las conoce, podrá ver Vd. lo que pienso y siento de su obra.»⁶⁴

Mit den erwähnten «notas» ist de Fallas Artikel über Wagner gemeint, den er in der Zeitschrift *Cruz y Raya*⁶⁵ im Jahre 1933 anlässlich des 50. Todestages des Bayreuther Meisters geschrieben hatte. In diesem Text streicht de Falla vor allem den Epochenwandel, den seine eigene Zeit von der Figur Richard Wagners trennt, heraus. Für ihn gilt Wagner nicht mehr als der wegweisende Neutöner, der er noch für Pedrell war, sondern als ein typischer Vertreter der Romantik.⁶⁶ Die Epoche Wagners bezeichnet de Falla despektierlich als großen Karneval,⁶⁷ dem der Erste Weltkrieg ein Ende setzte. De Falla vertritt die Auffassung, Wagner habe keine Möglichkeiten für die Erneuerung der Oper aufgezeigt, sondern letztendlich nur seinen eigenen Stil hervorgebracht. Zudem sei er mit seinem Ziel, dramatische Musik zu schreiben, weitgehend gescheitert: Der Großteil seines Œuvres sei für den Konzertsaal besser geeignet als für ein Opernhaus.⁶⁸

De Fallas Einschätzung Wagners ist an der harschen Wagner-Kritik von Debussy angesiedelt. Dieser empfand dessen ins Extrem getriebene

⁶⁴ Brief von de Falla an Gilbert Chase vom 23. April 1939, Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 6883.

⁶⁵ Manuel de Falla, «Notas sobre Wagner en su cincuentenario», in: *Cruz y raya. Revista de afirmación y negación*, I/6 (15. September 1933), S. 65 ff.

⁶⁶ Vgl. *ibid.* S. 68. So schreibt de Falla über Wagners Werke: «Para nosotros representan todo lo contrario: las clasificamos como eminentemente representativas del período en que fueron escritas: música y literatura *muy de su tiempo*.»

⁶⁷ Vgl. *ibid.*, S. 70. Sein eigenes Jahrhundert bezeichnet de Falla allerdings in noch schärferem Ton als «Gran Manicomio», was de Fallas skeptische Einstellung zu seiner eigenen Zeit widerspiegelt. Vgl. dazu *ibid.*

⁶⁸ Vgl. *ibid.*, S. 68: «Y este fué [sic] el gran fracaso de Wagner: quiso ser un sembrador de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música, y aun de esta música, la porción que más fácilmente se sitúa en un programa de concierto que en la escena de un teatro lírico, exceptuando aquella parte dramática de su obra en que, precisamente por sus formas líricas y escénicas, hallamos una transigencia más o menos oculta con las pretéritas que él se propuso reemplazar.»

Ästhetik des realistischen Theaters und die eine groß anlegte Klimaxwirkung auskostende Ausdrucksballung zusammen mit den weiträumigen formalen Dispositionen als ästhetische Sackgasse und ungeeignet für das Musiktheater. Zudem ist de Fallas Kritik an Wagner in beträchtlichem Maße von Strawinsky geprägt. Dieser moniert das Fehlen von überschaubaren, strengen Formen im Fluß der unendlichen Melodie und das Phänomen «chronischer Aufgedunsenheit»⁶⁹ sowie die pathetische, pseudoreligiöse Aura, mit der Wagner sich und sein Werk umgab.⁷⁰ Auch de Falla bemängelte dezidiert die überzogene Eitelkeit, die sich durch das Schaffen Wagners ziehe und den — für die Romantik typischen — Kult um das eigene Werk und die eigene Künstlerpersönlichkeit.⁷¹ In die gleiche Richtung ging auch die Kritik an «der Sturzflut Wagner»⁷² der jungen französischen Generation, wie der *Groupe des six* mit ihrem Sprachrohr Jean Cocteau. Cocteau setzte dem Pathos Wagners die Forderung einer «Musik für alle Tage»⁷³ entgegen. Er plädierte für die Rückkehr zu einer einfachen und unprätentiösen Kunst.

Der Kern von de Fallas Wagner-Kritik ist jedoch eng verbunden mit seinem Beharren auf einer tonalen Basis in der Musik. Auch hier steht er nah bei Strawinsky, der — wenn auch in einer von außen überspitzt polarisierten Polemik⁷⁴ — als Antipode des die Emanzipation der Dissonanz propagierenden Neutöners Schönberg auftrat. Doch während Strawinsky seine Kritik in der *Poetik* hauptsächlich an fehlenden

⁶⁹ Strawinsky [Anm. 60], 1949, S. 40.

⁷⁰ Vgl. *ibid.*, S. 39: «Man wechselte also von einer Musik, die man unkeuscherweise als reinen Sinnenkitzel betrachtete, plötzlich zu den trüben Albernheiten der Kunst-Religion hinüber mit ihrem heroischen Klempnerladen, ihrem mystischen Kriegerarsenal und ihrem Vokabularium, das mit verwässerter Religiosität getränkt ist — so daß die Musik lediglich deshalb nicht mehr verachtet wurde, weil sie unter Literaturblumen erstickte.»

⁷¹ Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S. 69: «Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño –orgullosamente pueril– de encarnar en sus personajes dramáticos.»

⁷² Jean Cocteau, *Hahn und Harlekin. Aphorismen und Notate*, Leipzig/Weimar: Kiepenheuer 1991, S. 51.

⁷³ Vgl. *ibid.*, S. 45: «Genug der Wolken, Wellen, Aquarien, Nixen und nächtlicher Düfte: wir brauchen eine Musik für die Erde, eine Musik für alle Tage.»

⁷⁴ Ein maßgeblicher Akteur bei dieser Polemik war Theodor W. Adorno. Vgl. dazu Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 126 ff.

formalen Ordnungsprinzipien in Wagners Musikdrama festmacht, legt de Falla die Betonung auf die tonalen Verhältnisse: Wagners schwebende Tonalität kann de Falla nicht akzeptieren. Er definiert die unendliche Melodie dementsprechend als «sucesiones melódicas sin límites tonales».⁷⁵ Gerade dieses Festhalten an einem tonalen Zentrum sieht de Falla als fundamentales und unumstößliches Dogma der Musik an.⁷⁶ Aus diesem Grund lehnt er auch den «abuso del cromatismo»⁷⁷ ab, womit er die spezifische Anwendung der Chromatik in Wagners Werk meint. De Falla geht so weit – und dies ist die wohl bemerkenswerteste Aussage seines Essays –, daß er die atonale Musik seiner Zeit der «omnitonalen» des Wagnerschen Musikdramas vorzieht, die letztendlich doch nur am Dur-Moll-System verhaftet sei und sich somit als reaktionär herausstelle:

«Por mi parte, prefiero que me hablen con mayor claridad: de ahí mi no dudosa preferencia, en trance de elección, por la nueva –cronológicamente– música atonal sobre aquella omnitonal que, en gracia a su cómodo empleo para producir una aparente complejidad o para disimular el abuso de dos únicas formas modales, aún resiste a las mudanzas que todo tiempo nuevo sabe y suele imponer.»⁷⁸

Auch wenn ihm die Atonalität weniger verlogen vorkommt als die Omnitonalität, betrachtet de Falla Schönbergs Kompositionsprinzip als «gravísimo error»,⁷⁹ als schwerwiegenden Irrtum. Hintergrund des Verdikts über Wagnersche Chromatik ist de Fallas Abkehr vom als einengend empfundenen Dur-Moll-System zugunsten anderer Tonsysteme. Hier schwingen die Forderungen aus der von de Falla begeistert aufgenommen Abhandlung *L'acoustique nouvelle* von Louis Lucas⁸⁰ nach und auch die bereits von Pedrell geforderte Öffnung gegenüber den Tonsystemen, die neben dem Dur-Moll-System existieren. Es handelt sich hier um die Propagierung einer tonalen Erneue-

⁷⁵ De Falla [Anm. 65], 1933, S. 71.

⁷⁶ Vgl. *ibid.*, S. 72.

⁷⁷ *Ibid.*, S. 74.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ De Falla [Anm. 61], 1988, S. 42.

⁸⁰ Vgl. Louis Lucas, *L'acoustique nouvelle. Essai d'application a la musique, d'une théorie philosophique*, Paris: [Selbstverlag] 1854.

rung durch die Modi der Gregorianik und durch außereuropäische Skalen, die im übrigen ja auch de Fallas Pariser Mentor Debussy zur Grundlage vieler seiner Stücke gemacht hat. De Falla richtet sich nicht generell gegen den Einsatz der Chromatik. Lediglich wenn Chromatik in solchem Maße den Tonsatz bestimmt, daß tonale Zentren verschleiert werden, lehnt er sie ab. Dahingegen akzeptiert de Falla den Einsatz von Chromatik als sporadisch eingesetztes Kunstmittel zum dramatischen Ausdruck, wie er es in *Tristan und Isolde* realisiert sieht.⁸¹

All das, was de Falla an Wagners Tonsprache mißfällt, subsumiert er unter dem Schlagwort «excesos»:⁸² das Maßlose, das Übersteigerte, wie es sich durch alle musikalischen Parameter und zudem durch die Ästhetik Wagners zieht, schreckt ihn ab. Exakt dies war ein zentraler Ansatzpunkt des antiromantischen Zuges, wie er die grob mit Neoklassizismus etikettierten Tendenzen nach dem Ersten Weltkrieg ausmachte.⁸³

De Falla streicht in seinem Wagner-Artikel jedoch auch die Qualitäten des Werkes heraus: So schätzt er die eng an der Deklamation des gesprochenen Wortes liegende Melodik und die Kunstfertigkeit in der Thementransformation.⁸⁴ Zudem gesteht er Wagner eine hohe Meisterschaft bei historischen Stilanleihen zu, etwa in der kanonisch geführten *Meistersinger-Ouvertüre*.⁸⁵ Was de Falla jedoch vor allem hervorhebt,

⁸¹ Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S 75.

⁸² Vgl. *ibid.*, S. 77.

⁸³ Vgl. Ernst Laaf, «Weg und Wandlung der neuen Musik: Vom Expressionismus zur Neoklassik», in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, XLVII/12 (1947), S. 322 f.: «Alles im romantischen Überschwang Entstellte und Übertriebene, alles formal Verschwimmende und Sichverlierende war hier gemieden, das unbedingt Notwendige nur auf schlichte, klare, straffe, wahre und handfeste Art gesagt. Aus der Auflehnung gegen die Romantik wurde die grundverschiedene innere Haltung der 'Neuen Musik' erkämpft.» Als «substantialistischen Neoklassizismus» oder «Neo-barock» bezeichnet Zintarra eine Richtung, die durch einen stark restaurativen Anstrich geprägt ist: Musik einer begrenzten Epoche, häufig aus dem 17. und 18. Jahrhundert, wird aus einer antiromantischen Motivation heraus verklärt und in Stilanleihen übernommen. Vgl. dazu Ute Zintarra, *Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchungen in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte*, Dissertation an der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg (Breisgau) 1987, S. 233.

⁸⁴ Vgl. de Falla [Anm. 65], 1933, S. 76 f.

⁸⁵ Vgl. *ibid.*, S. 77.

ist die Fähigkeit Wagners, eine zur Handlung passende und stimmungsvolle Musik zu schreiben:

«Nadie antes que Wagner hizo campear la acción dramática en más propicio ambiente musical.»⁸⁶

«Ambiente» in der Bedeutung eines Hintergrundes oder Umfeldes meint hier nichts anderes als musikalische *Couleur locale* oder *historique*: die Kunst, eine adäquate musikalische Farbgebung für ein bestimmtes Szenarium zu finden. Als Beispiel bringt de Falla die religiöse musikalische Färbung in *Lohengrin* und *Parsifal*. Gerade in *Parsifal* legt er die Betonung auf das religiöse Bekenntnis Wagners («ese claro testamento de fe – de redentora fe cristiana»)⁸⁷ und sieht das Werk in der Nähe der Tradition spanischer *auto sacramentales* – Fronleichnamspielen der *Siglos de Oro* – angesiedelt.⁸⁸ In der Tat läßt sich die Wandlungshandlung des *Parsifal* als verbindendes Element zwischen den *autos* und dem Bühnenweihspiel auffassen. De Falla erwähnt die durch die katholische Liturgie inspirierten Texte und Szenen des *Parsifal*.⁸⁹ Auch in seinem bereits erwähnten Artikel über die Neue Musik hebt er *Parsifal* als das Werk Wagners hervor, das viele Reminiszenzen an die alte Musik enthält.⁹⁰ Diese Charakteristik ist es, die de Falla besonders an *Parsifal* schätzt, die Rehabilitierung von Kunstmitteln der alten Musik in einer durch die Tonsprache seiner Zeit geprägten Verarbeitung. Diese Bereicherung der kompositorischen Sprache durch frühe Strata der Musikgeschichte, die Ausdruckserweiterung, verbunden mit einer Abkehr von der als obsolet betrachteten klassisch-romantischen

⁸⁶ Ibid., S. 79.

⁸⁷ Ibid., S. 78.

⁸⁸ Vgl. *ibid.*: «En Parsifal — ese a modo de Auto Sacramental, ...»

⁸⁹ Vgl. *ibid.*, S. 79 f.

⁹⁰ Vgl. de Falla [Anm. 61], 1988, S. 39. Trotz modaler Wendungen und Themen der katholischen Liturgie — de Falla meint hier beispielsweise das *Dresdner Amen*, das das Werk durchzieht — sieht de Falla dennoch in *Parsifal* weiterhin die Konsequenzen einer «protestantischen» Tradition, die sich gegen die alte Musik weitgehend verschließt. Vgl. *ibid.* S. 40: «En cuanto a Wagner, si bien es cierto que utilizó en Parsifal ciertas formas modales y aun temas de la liturgia católica, no abandonó por eso la tradición protestante: esa tradición nefasta que ha sido la causa principal, si no única, del desprecio que el arte musical de la época llamada clásica sentía por la música anterior al siglo XVII.»

Tradition, bewertet de Falla als ein wesentliches Merkmal der Musik seiner Zeit.⁹¹ In dieser Hinsicht sieht er in *Parsifal* progressive Elemente und eine Nähe zur Neuen Musik.

IV

Auch de Falla hat — ähnlich wie Debussy, in dessen *Pelléas et Mélisande* sowohl *Parsifal* als auch *Tristan und Isolde* nachklingen⁹² — einige Techniken Wagners in seinem Werk vorzuweisen. In de Fallas Gesellenstück *La vida breve* (Nizza 1913) ist dies etwa der Fall. Zunächst ist die Rezeption an der tendenziell durchkomponierten Form abzulesen, wobei hier der Einfluß über den Umweg der Gattung des *Drame lyrique* anzunehmen ist, die Prinzipien des Musikdramas assimilierte.⁹³ Schon in seinen Studienjahren war de Falla mit Werken Charles Gounods, Jules Massenets und Gustave Charpentiers — Vertretern der Gattung — vertraut.

In *La vida breve* gibt es zwar feste Formblöcke, wie die Tänze des zweiten Aktes, doch sie sind eingelagert in ein Umfeld von durchkomponiertem Gewebe.⁹⁴ Roland-Manuel, der erste Biograph de Fallas,

⁹¹ Vgl. *ibid.*, S. 42.

⁹² Vgl. Pierre Boulez, «Pelléas et Mélisande in Spiegeln», in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, aus dem Französischen übertragen von Josef Häusler, Stuttgart/Zürich: Belser 1975, S. 26 f.; Robin Holloway, *Debussy and Wagner*, London: Eulenburg Books 1979, S. 74 ff., 90; Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur Operngeschichte*, München/Mainz: Piper/Schott 1989, S. 322; Zur ähnlichen Besetzung von *Parsifal* und *Pelléas et Mélisande* vgl. Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, Bd. I.: «1862 - 1902», London: Cassell 1962, S. 199.

⁹³ Vgl. M. Elizabeth C. Bartlet, Artikel «Drame lyrique», in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan 1992, Bd. 1, S. 1242: «In the late 19th and early 20th centuries 'drame lyrique' was applied to French operas influenced by the aesthetic ideals of Wagner (whose own works were usually termed 'drame musical' in French translation). They featured a continuous action, a prominent; symphonically treated orchestral part and a rich harmonic vocabulary.»

⁹⁴ Dies gilt vor allem für das erste Bild des ersten Aktes. An der musikalischen Form lassen sich die Szenenübergänge nicht festmachen, beispielsweise in der Szene, in der Paco auftritt. Die Tendenz zu Übergängen ohne Zäsuren ist in den einzelnen Bildern zu erkennen, so beispielsweise, wenn von der zweiten zur dritten Szene

weist auf den Gebrauch von Chromatik in *La vida breve* und auf häufige Septimenakkorde hin.⁹⁵ Chromatische Aufschwünge findet man z. B. in den Szenen zwischen dem ersten und zweiten Tanz in Akt 2. Allerdings waren Wagners tonale und harmonische Stilmittel bereits im *Drame lyrique* und von den Vertretern der italienischen *giovane scuola* angewandt worden. De Fallas ausgeweitete Harmonik und Akkordprogressionen durch Rückungen sind deshalb nicht direkt auf Wagner zurückzuführen. Sie haben zwar — wie letztendlich sämtliche Ambitionen, die Tonalität auszuweiten oder sie einer festen Basis zu entledigen — ihren Ausgangspunkt im Tristanakkord von Wagner, doch hat bereits vor de Falla etwa Debussy in seiner Harmonik Konsequenzen daraus gezogen. De Fallas freie harmonische Verbindungen in *La vida breve* sind insofern gleichermaßen, wenn nicht stärker, an Debussy gebunden und an der Folklore seiner Heimat orientiert.

Auf Wagners Integration der Symphonik in das Musikdrama lassen sich die umfangreichen Zwischenspiele (vor das zweite Bild des ersten Aktes) aus *La vida breve* verstehen. Doch auch hier gilt in der Übernahme der Umweg durch das Modell des französischen *Drame lyrique* zu berücksichtigen.

Wiederkehrende charakteristische und semantisch belegte Motive sind häufig in *La vida breve* anzutreffen. Dies gilt beispielsweise für das Kopfmotiv des Liebesduetts mit Paco im ersten Bild des ersten Aktes. An diesem Thema läßt sich auch die von de Falla bei Wagner so bewunderte Technik der Motivtransformation beobachten. Insgesamt steht der Einsatz solcher Figuren, wie schon bei Pedrell, näher an Webers *Euryanthe* und an den frühen Wagner-Opern als am *Ring*, lassen sich also ebenfalls als Erinnerungsmotive klassifizieren.

das *misterioso*-Vorspiel wieder aufgenommen wird (T. 243 ff.) und im Übergang von der vierten zur fünften Szene, wenn Salud ihren Geliebten, Paco, begrüßt (T. 388). Vgl. dazu Manuel de Falla, *La vie brève. Drame lyrique en 2 actes et 4 tableaux. Poème de Carlos Fernández Shaw*, Orchesterpartitur, Paris: Max Eschig 1981.

⁹⁵ Vgl. Alexis Roland-Manuel, *Manuel de Falla*, Paris: Editions d'aujourd'hui 1930/1977, S. 23.

Die Melodik von *La vida breve* ist sowohl von Periodik als auch von freier Phrasengestaltung geprägt. Periodik liegt in den abgeschlossenen Formteilen vor, beispielsweise im Schmiedechor (4+4) und auch im Thema des Liebesduetts von Paco und Salud (4+4) aus dem ersten Bild des ersten Aktes, das im Verlauf teils variiert verkürzt erscheint und durch Taktwechsel metrisch verschoben wird. Im instrumentalen Intermezzo (I, 2), worin das Panorama der Stadt Granada heraufbeschworen wird, herrscht trotz diverser Anhänge und Elisio-nen Periodik vor. Im Einlagelied des *Cantaor* aus dem zweiten Akt (5. T. nach Ziffer 1 ff.) findet man dies als Schema 4+4+4+4 mit Anhängen durch ausgeweitete Melismatik als Flamenco-Kolorit ebenfalls. Selbst die Einwürfe des agierenden Chores zeigen eine quadratische Struktur sowie die Tänze im zweiten Akt. In den durchkomponierten Szenen sind die Einsätze der Protagonisten ohne erkennbare Periodik mit Orchesterkommentaren in der Art des Wagnerschen Musikdramas gestaltet. Deutlich ist dies beispielsweise in der Warnung der Großmutter aus dem ersten Akt («Mira, chavala, que es mu' danino tanto querer», 9 T. v. Ziffer 9 ff.) mit expressiven raschen Streicherauf- und -abschwüngen und mit scharfen Bläserakkorden zu erkennen. Melodik ohne Periodenstruktur findet sich ebenfalls in der zweiten und dritten Szene von Akt 2, Bild 1 und in der Schlußszene, die jeweils dramaturgische Schlüsselszenen der Handlung darstellen. Periodik wird somit einerseits als Charakteristikum von Folklore zur deutlichen Milieuschilderung eingesetzt, andererseits als Bezeichnung des Konventionellen, wie in der unehrlichen Liebesbekundung Pacos gegenüber Salud. Musikalische Prosa findet somit in *La vida breve* bei dramatisch dichten und aufgeregten Stellen Anwendung.

De Falla ließ sich auch von Wagners Orchestrierung inspirieren. In Akt 2, Szene 1 — einer Situation mit höchst aufgeregter Stimmung zwischen Salud und ihrer Familie — sind die Blechbläser oktaviert geschrieben. Diese Art des Blechbläsereinsatzes wertet Adorno am Beispiel von *Parsifal* als typisch für Wagner.⁹⁶ Allerdings nimmt das Blech in *La vida breve* keine Wagnerschen Ausmaße an.

⁹⁶ Vgl. Theodor W. Adorno, «Zur Partitur des *Parsifal*», in: ders., *Musikalische Schriften*, Bd. 4: «Moments musicaux, Impromptus» (= Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 17), Frankfurt: Suhrkamp 1982, S. 49.

Erinnerungsmotive lassen sich auch noch im 1919 in London uraufgeführten Ballett *El sombrero de tres picos*⁹⁷ (London 1919) nachweisen. Hier stehen Motive, die mit den Protagonisten der Handlung assoziiert sind. So erscheint das zu Beginn des Ballets der Müllerin zugeordnete Motiv (Erster Teil, 3 T. vor Ziffer 4) apotheotisch gesteigert im Finale (*Final Dance*, Ziffer 1 ff.). Das vom spanischen Kinderlied *San Serení de la buena, buena vida* übernommene Thema,⁹⁸ das den Auftritt des Corregidors ironisch kommentiert (erster Teil, Ziffer 10 ff.), erscheint erneut im ersten Teil, wenn sich das Müllerpaar schadenfroh über den Corregidor amüsiert. (erster Teil, Ziffer 45 ff.). Allerdings ist in *El sombrero de tres picos* im Vergleich zu *La vida breve* der Einsatz der Motive deutlich eingeschränkt.

In de Fallas unvollendetem Alterswerk *Atlántida* (Luzern 1976)⁹⁹ gibt es weitere Hinweise auf Wagner. Parallelen können sicherlich im Rekurs auf die klassische Vokalpolyphonie gefunden werden, wie es bei Wagners Orientierung an Palestrina in *Parsifal* der Fall ist. De Falla lehnt sich in *Atlántida* bewußt an den Palestrina-Schüler Tomás Luis de Victoria an. Während der Arbeit an *Atlántida* studierte de Falla die Partitur von *Parsifal*, wie der befreundete Geistliche Juan María

⁹⁷ Vgl. Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos*, Orchesterpartitur, London: J. & W. Chester 1921.

⁹⁸ Vgl. Manuel García Matos, «Folclore in Manuel de Falla», in: Massimo Mila (ed.), *Manuel de Falla* (= Symposium. Collana di saggi musicali diretta da Guido M. Gatti), Mailand: Ricordi 1962, S. 236.

⁹⁹ De Falla hinterließ das Werk bei seinem Tod 1946 unvollendet. Ernesto Halffter, der de Fallas Schüler war, schrieb *Atlántida* zu Ende. 1961 fand die konzertante Uraufführung in Barcelona statt, 1962 die szenische in Milano, die sehr kontrovers aufgenommen wurde. Da sowohl die Erben als auch der Verlag Ricordi und Halffter selbst mit der Version unzufrieden waren, wurde das Stück überarbeitet, was sich in erster Linie in starken Kürzungen äußerte. 1976 wurde *Atlántida* in der sogenannten «Luzerner Fassung» präsentiert. Trotz weiterer Überarbeitungen und einer «Madridener Version der Luzerner Fassung» von 1977 haben sich die Erben de Fallas und der Verlag dazu entschlossen, die «Luzerner Fassung» zur endgültigen Fassung zu erklären. In dieser Fassung ist auch ein Klavierauszug des Werkes erschienen. Vgl. Manuel de Falla, *Atlántida. Cantata scenica in 1 Prologo e 3 Parti sul poema di Jacinto Verdaguer. Opera postuma di Manuel de Falla completata da Ernesto Halffter. Versione ritmica italiana di Eugenio Montale*, Orchesterpartitur, Mailand: Ricordi 1993.

Thomas von de Fallas Aufenthalt auf Mallorca zu berichten weiß.¹⁰⁰ Eine Partitur von *Parsifal*, die im *Archivo Manuel de Falla* von Granada aufbewahrt wird,¹⁰¹ belegt aufgrund mannigfacher Bleistift-Markierungen, daß sich de Falla mit diesem Werk intensiv beschäftigt hat.

Der Formteil *Els Jocs de les Pleiades* aus dem zweiten Teil von *Atlántida* weist eine bemerkenswerte Nähe zu den Gesängen der Rheintöchter im ersten Akt des *Rheingold* auf: De Falla besaß eine Orchester-Ausgabe des Werkes und hat mehrere Markierungen darin vorgenommen.¹⁰² Bereits in der Charakterisierung der Figuren lassen sich Ähnlichkeiten aufzeigen: Sowohl Rheintöchter als auch Pleiaden werden als kindliche Naturwesen dargestellt, sie sind im Spiel begriffen und haben die Funktion von Wächterinnen eines Schatzes — dort das Rheingold, hier die goldenen Orangen. Zwar setzt de Falla keine direkten motivischen Übernahmen aus dem Rheintöchter-Gesang ein, doch es fallen in der Melodik, im Rhythmus der Gesangslinie und im Stimmsatz deutliche Übereinstimmungen auf. Das Eingangsthema der *Jocs de les Pleiades* weist eine Analogie zum ersten Einsatz der Woglinde aus *Rheingold* auf insofern, als es wie eine Variation jenes Einsatzes erscheint. Eine kreisende Melodielinie und der in der Melodik der Rheintöchter vorherrschende punktierte Rhythmus in Form trochäi-

¹⁰⁰ Vgl. Juan María Thomas, *Manuel de Falla en la isla*, Palma de Mallorca: Ediciones Capella Clásica 1947, S. 253: «Una tarde, al llegar a la casita de Génova, le encontré sentado al piano. Releía detenidamente *Parsifal* en una reducción pianística, si mal no recuerdo, de la Edición Schott. 'Estoy estudiando', me dijo. Y seguidamente me enseñó la curiosa y minuciosa versión que de la partitura había hecho. Con lápiz de color iba marcando cortes, suprimiendo amplificaciones enlazando períodos modulantes, realizando, en fin, un verdadero trabajo de laboratorio armónico, lleno de aciertos y lógicas acotaciones.»

¹⁰¹ Es handelt sich dabei um eine französische Ausgabe: Richard Wagner, *Parsifal*, partition complète chant et piano par Otto Singer, traduction française de J. Gautier et M. Kufferath, Leipzig: Breitkopf u. Härtel/Paris: Costallat 1914; Klavierauszug von Otto Singer, Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 1103.

¹⁰² Vgl. Richard Wagner (o.J.), *L'or du Rhin*, partition complète chant et piano par Otto Singer, traduction française de Amédée Boutarel, Leipzig et al.: Breitkopf u. Härtel; Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 1109. Von de Fallas Studium der Partitur zeugen seine Bleistift-Notizen: So hat er hinten im Klavierauszug Seitenzahlen aufgelistet, beispielsweise die Hammereinsätze, die das Nibelheim-Bild einrahmen. Vgl. *ibid.*, o.S. «188–89/Martillos solo».

scher und jambischer Rhythmusakzente im Tripelmetrum ($6/8$ -Takt) findet sich auch im $9/8$ -Takt der Pleiaden wieder. Unmittelbar aufeinanderfolgende Motiv- und Intervallwiederholungen – teils leicht variiert – und schließlich der akkordische Vokalsatz der Pleiaden, der weitgehend in Parallelbewegungen verläuft, all dies weist auf eine Nähe zum Rheintöchter-Gesang hin, der offenbar als fernes Modell diente.¹⁰³

Eine thematische Substanzgemeinschaft liegt zwischen de Fallas 1927 geschriebener Schauspielmusik zu einer Aufführung von *El gran teatro del mundo* von Calderón de la Barca in Granada und Wagners *Parsifal* vor. De Falla benutzt für eine kurze Instrumental-Nummer die Melodie des *Dresdner Amen*, das in *Parsifal* das häufig erscheinende Gralsmotiv darstellt. Das Thema, das schon Orlando di Lasso übernommen hat, erscheint im übrigen auch bereits in Wagners Frühwerk *Das Liebesverbot* (Magdeburg 1836) und im Vorspiel zum dritten Akt und der Romerzählung des *Tannhäuser* (Dresden 1845). Bei Mendelssohn-Bartholdys 1830 nach einigen Überarbeitungen zum Abschluß gebrachter *Reformations-Sinfonie* Nr. 5, op. 107 steht es im ersten Satz als klangliches Symbol für den Katholizismus. Dieses Thema avancierte offensichtlich bereits im 19. Jahrhundert zu einer allgemein gültigen Klanggestalt für die Darstellung eines bestimmten Bedeutungsfeldes. Es war somit im 20. Jahrhundert abgelöst von einem bestimmten Werk.¹⁰⁴ Und doch ist die Wahl des *Dresdner Amens* bezeichnend für de Fallas Rezeption des *Parsifal* als eine Art *auto sacramental*: denn bei Calderóns *El gran teatro del mundo* handelt es sich um ein wirkliches *auto*. Wie der im *Parsifal* mit dem *Dresdner Amen* assoziierte Gral an eine göttliche Offenbarung erinnert, so ist nach den Autographen de Fallas ersichtlich, daß das *Dresdner Amen* bei zwei Szenen erklingen soll,

¹⁰³ Vgl. Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Vorabend: Das Rheingold*. WWV 86A. Erste u. zweite Szene, hrsg. von Egon Voss (= Carl Dahlhaus und Egon Voss, Hrsg., *Richard Wagner. Sämtliche Werke*, Bd. 10, I), Mainz: B. Schott's Söhne 1988, S. 15, T. 137 ff.

¹⁰⁴ Vgl. dazu Theodore S. Beardsley, «Manuel de Falla's Score for the Calderón's *Gran teatro del mundo*: The Autograph Manuscript», in: *The Kentucky Romance Quarterly*, XVI (1969), S. 69 f.

in denen Gott in einer sich langsam öffnenden Kugel erscheint.¹⁰⁵ In beiden Werken wird es somit als klangliche Chiffre mystischer Erfahrung und der Eucharistie herangezogen.

V

Deutlich wird im Vergleich zwischen Pedrells und de Fallas sich am Werk Wagners exemplifizierenden Rezeption der deutschen Romantik, daß Pedrell sie als Impuls und Vorbild begriff, die nationalen Züge in der Oper gegenüber der italienischen Belcanto-Tradition zu verstärken. Was Pedrell bei Weber und Wagner schätzte, fand de Falla mit dem gleichen Ziel einer nationalspanischen Oper später bei Debussy, Dukas und Ravel: Hier wurden Möglichkeiten vorgefunden, die tonalen und melodischen Gegebenheiten der Folklore und der alten Musik Spaniens adäquat in einer avancierten Musiksprache umzusetzen. Die für de Fallas Generation charakteristische antiromantische Haltung ließ ihn den maßgeblichen Komponisten der deutschen musikalischen Romantik, Richard Wagner, viel subjektiver bewerten: de Falla hieß nur gut, was ihm für seine Ideale einer national-spanischen Musik gelegen kam.

Pedrell hingegen brachte in seinen Schriften keine Kritikpunkte gegen Wagner vor, obwohl er in der praktischen Umsetzung andere Wege als jener ging. Dies ist nur zu verständlich, wollte Pedrell doch Wagners Werk in Spanien verbreiten. Dem hätte eine Darlegung der Punkte, in denen er mit Wagner nicht übereinstimmte, beträchtlich geschadet. Pedrell begrüßte bei Wagner die als modern empfundenen

¹⁰⁵ In einem Autograph der Schauspielmusik zu *El gran teatro del mundo* hat de Falla über der Passage, die auf dem *Dresdner Amen* basiert, die Seitenzahlen 139 und 173 notiert. Vgl. Archivo Manuel de Falla, Granada, Autograph LXXIII C1. Diese Seitenzahlen stimmen mit de Fallas Ausgabe des Calderón-Stücks überein: Dort befinden sich auf den angegebenen Seiten die zwei Szenen mit den Regieanweisungen zu sich langsam öffnenden Kugeln. De Falla hat diese beiden Stellen mit Bleistift markiert. Vgl. dazu Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Bd. 1: «Clásicos castellanos», edición y notas de Angel Valbuena Prat, Madrid: Ediciones de la «Lectura» 1926; Archivo Manuel de Falla, Granada, Register-Nummer 3853, S. 139 und *ibid.*, S. 173.

Mittel zur Intensivierung des Ausdrucks, de Falla den Rekurs auf Altes. Obwohl Pedrell und de Falla das gleiche Ziel — die Ausprägung einer spanischen Nationalmusik — verfolgten, setzte jeder als Kind seiner Epoche unterschiedliche Schwerpunkte. Dies wird in ihrer verschiedenartigen Rezeption der deutschen Romantik deutlich: Die im 20. Jahrhundert unter dem Banner der Nationalmusik ausgeprägten Werke de Fallas folgen anderen Prämissen als jene nationalmusikalischen Strömungen des 19. Jahrhunderts, zu denen letztendlich Pedrell zählt.

Resumen

La recepción del romanticismo alemán en el pensamiento musical de Felipe Pedrell y Manuel de Falla

La influencia de Carl Maria von Weber y de Richard Wagner empezó a surtir efecto también en España en la segunda mitad del siglo XIX. Felipe Pedrell es considerado como uno de los primeros pro-wagnerianos españoles, que impulsó de manera decisiva el surgimiento de la música nacional española. Pedrell no adaptó de manera poco crítica e imitativa los principios del drama musical wagneriano, sino que utilizó las ideas de Wagner presentadas sobre todo en la obra *Oper und Drama* para su propio fin de escribir una ópera nacional española. Especialmente en cuanto al empleo de la técnica de leitmotiv estuvo más cerca de la escuela nacional rusa, el «puñado poderoso», que de las teorías de Wagner. La transformación concreta de los ideales de Wagner puede ser comprobada ejemplarmente en la obra de Pedrell *Els Pirineus* (Barcelona 1902), un elogio en forma de ópera a Cataluña, su tierra natal. En su texto programático *Por nuestra música* Pedrell representa aquella composición como modelo para la música nacional española.

La recepción de Wagner por Manuel de Falla, quien como casi todos los compositores españoles de su tiempo fue discípulo de Pedrell, es, en comparación con el mayor, totalmente distinta. Su estancia en París (1907-14) tendrá decisiva importancia en la evolución de su obra: en el curso de las tendencias antirrománticas que en el comienzo de la Primera Guerra Mundial a más tardar ganan cada vez más terreno y bajo la influencia de su mentor Claude Debussy y de otros compositores con los que entabla amistad, como por ejemplo Igor Stravinski, va distanciándose del maestro de Bayreuth. Sin embargo, Falla subraya en su artículo sobre Wagner aparecido en 1933 en *Cruz y Raya* algunos aspectos de su obra que le parecen positivos. Sobre todo acoge con simpatía el *Parsifal* (Bayreuth 1882). De algunos elementos de las composiciones de Falla puede deducirse que no ha logrado liberarse totalmente de la influencia de Wagner.

Juan Luis Milán

Roberto Gerhard y Arnold Schönberg ¿Una introducción de la Escuela de Viena en España?

Sería difícil encontrar una ocasión histórica en la que la música española, si bien parcialmente, haya estado tan próxima a la alemana como en el caso que nos ocupa hoy. Roberto Gerhard fue no sólo el único alumno español de Arnold Schönberg, sino también un compositor de importancia –lo cual no es una consecuencia necesaria de lo primero– y prácticamente el único, en la época que trataremos, que ha perseguido directamente algo en la tradición germánica. El hecho de que su historia personal y la de nuestro país hayan dejado la persona de Gerhard fuera de nuestro alcance, convirtiéndolo casi en un extraño, no impide –más bien es una exigencia– la reflexión sobre uno de nuestros compositores más destacados, en particular ahora a un año de distancia de la celebración del centenario de su nacimiento. La puesta en escena en Madrid en 1992 de su ópera *The Duenna*, y algunas interpretaciones en Barcelona de su obra camerística durante los últimos años son hechos meritorios, pero llegan muy tarde. En cambio, la crítica y el mundo musical inglés le han rendido honores, no sólo la concesión del *doctor honoris causa* por la Universidad de Cambridge, sino el mejor tributo que se le puede conceder a un compositor, a saber, la ejecución relativamente frecuente de sus obras por parte de intérpretes de talla. Desde finales de los años cincuenta y hasta nuestros días, la música de Roberto Gerhard es un punto de referencia ineludible para directores como Colin Davies, Norman del Mar, David Atherton, Antal Dorati o Simon Rattle, quien lo ha llevado incluso a los *Proms*, o para formaciones como la BBC Symphony Orchestra, la New Philharmonia Orchestra o la London Sinfonietta. Un buen número de investigadores estudian en Inglaterra su música. En 1956, con motivo de su 60^{mo} aniversario, la revista *The Score* publicaba un

número especial dedicado a Gerhard y en 1981 la revista *Tempo*, a modo de retrospectiva, hacía otro tanto. Mientras, en España, su figura pasa desapercibida.

Quisiera relatar, pues, diversos hechos, algunos conocidos, otros casi del todo ignorados, que tienen que ver con este singular contacto entre dos personalidades excepcionales. Para ello trazaré un perfil de algunos rasgos destacables de la persona y la obra de Roberto Gerhard que servirá a la vez de presentación –creo necesaria– de este compositor, deteniéndome en particular en aquellos momentos de relevancia que lo ponen en común con Schönberg.

El compositor catalán Robert(o) Gerhard nace en Valls, Tarragona, el 25 de septiembre de 1896. Su padre era de origen suizo y su madre alsaciana. Las discusiones que se centran en la correcta escritura y pronunciación de su nombre son, cuanto menos, significativas de la importancia de nuestro compositor, pues tanto españoles –en amplio sentido del término–, como catalanes, ingleses y suizos se disputan su pertenencia nacional. A este respecto se podría decir, para no añadir más leña al fuego, que «... los sonidos ya vienen hablando ...», parafraseando el lema de estas charlas, y resultan por sí mismos suficientemente elocuentes y reveladores del origen cultural del pensamiento musical de este compositor cosmopolita. Por deseo de su padre, Gerhard ingresa a los doce años de edad en una escuela de comercio en Lausana, pero pronto abandona decididamente la carrera comercial y se vuelve a Barcelona donde recibe lecciones de piano de Enrique Granados (1915-16) y composición de Felipe Pedrell (1915-22), de quien es su último alumno. La figura e importancia de Pedrell en el panorama musical español de la época no necesita ser resaltada, mencionaremos, no obstante, su labor musicológica como recuperador de la polifonía antigua y del canto popular españoles y su función como alentador en la composición de carácter nacional, en particular en el terreno de la ópera. Entre sus alumnos figuraron, no hay que olvidar, el propio Granados, Albéniz y Falla.

Las primeras obras de Gerhard descubren la impregnación de este ambiente de renacimiento musical español y se podría decir que giran alrededor de una órbita nacionalista-modernista con rasgos armónicos ravelianos. Ejemplos de ello son el ciclo de canciones *L'infantament meravellós de Sherezada* (1917) para soprano y piano, con texto de José

M^a López-Picó y el *Trío para violín, violoncelo y piano* (1918). Tras un período de cerca de cuatro años de silencio, escribe dos breves piezas para piano, *Dos apunts* (1922), que constituyen un punto clave en la reorientación del pensamiento musical de Gerhard. De dónde procede esta reorientación es difícil de averiguar; sólo tenemos constancia de que durante estos cuatro años Gerhard estudia la música de Bach y de los polifonistas españoles, lo cual no dice gran cosa en referencia al significativo cambio en el lenguaje armónico que en particular muestra la segunda de las piezas; es éste un lenguaje armónico cálido, quasi-atonal, pero al margen de toda agresividad disonante y más próximo a los *Lieder* op. 2 de Berg –el estatismo de la armonía en algunos momentos recuerda el comienzo de «Schlafen»– que a las piezas pianísticas de Schönberg. En cualquier caso un resultado insólito dentro del ambiente musical en que se mueve Gerhard, y quizás por ello un rasgo característico de su autenticidad. Estas piezas representan, por así decirlo, el primer punto en común, aunque todavía no manifiesto, con la escuela de Viena, una especie de premonición, o un avance de lo que será la renuncia a formar parte de la tradición hispano-francesa que por entonces da en España sus frutos brillantes y coloristas. Junto a los *Dos apunts*, los *7 Haiku*, para voz y pequeño conjunto instrumental, compuestos el mismo año, también muestran el distanciamiento de la corriente predominante. Según el crítico británico David Drew, buen conocedor de la obra de Gerhard, no sería descabellado presumir que se hallan a la misma distancia de los *Tres poemas de la lírica japonesa* de Stravinski que del *Pierrot lunaire* de Schönberg. La determinación hacia las tendencias más vanguardistas de la época, en cualquier caso, se confirma.

Con una larga carta y unas cuantas partituras, entre ellas los *Dos apunts* y los *7 Haiku*, se dirige Gerhard a Schönberg pidiéndole que lo admita como alumno a lo que éste accederá tras entrevistarse con él a finales de 1922.

Gerhard se traslada a Viena en 1923. Allí recibirá clases privadas de Schönberg en su casa de Mödling a las afueras de Viena. Pocas noticias tenemos de primera mano respecto a cómo trascurrieron esas clases por lo que respecta exclusivamente a Gerhard, pero podemos hacernos una idea si recurrimos al testimonio de otros alumnos tales como Eisler o Apostel. Esa situación dura, sin embargo, poco tiempo, pues al año

siguiente Schönberg recibe el llamamiento para cubrir la plaza que Busoni, recientemente fallecido, deja vacante en la Preußische Akademie der Künste en Berlín, sita en el Pariser Platz. La ocasión representa para Schönberg un reconocimiento oficial largamente esperado, así que acepta, se traslada en seguida y con él arrastra a todo un séquito de fieles alumnos, entre los que figuran Josef Rufer, Winfried Zillig –por cierto, otro compositor que quizás también espere la celebración de su centenario para obtener el reconocimiento que merece– y Roberto Gerhard. La *Meisterklasse* de Schönberg, donde dicta lecciones sobre armonía, contrapunto y análisis musical, proporciona a Gerhard una nueva perspectiva de la enseñanza schönbergiana. Sabemos, por el testimonio de otros participantes en estas clases colectivas, que la enseñanza de Schönberg no consiste en una apología de la atonalidad o de la técnica dodecafónica, sino que se basa fundamental y estrictamente en el estudio de los clásicos, y ello no desde el punto de vista del análisis musicológico, sino desde una perspectiva analítica propia del compositor, el cual obtiene del análisis de obras ajenas las herramientas para su propio trabajo. En este sentido, el análisis schönbergiano ofrece un instrumento eficaz de autoanálisis, no un dogma, o unos principios inamovibles. Tal actitud se basa en la creencia en la posibilidad de la transmisión de una tradición viva y capaz de evolucionar, la tradición de los clásicos vieneses, y por extensión la de la música germánica, en la que Schönberg se considera incluido; y en esta época en particular, cuando Schönberg acaba de elaborar su método de composición dodecafónica y se vuelca por completo en las formas clásicas –ejemplo de ello son el *Bläserquintett* op. 26, la *Suite* op. 29, el *III. Streichquartett* op. 30, las *Variationen für Orchester* op. 31– aliviado, quizás eufórico, por haber encontrado un camino que le permitía salir del pozo en el que había caído con la atonalidad libre, cabe sospechar que sus alumnos captaran uno de los momentos de reflexión más ricos y rigurosos de toda la trayectoria de Schönberg.

Es así que Gerhard durante todo el tiempo que duran sus estudios con Schönberg, que se prolonga hasta 1928, no escribe otra cosa que ejercicios, una especie de entrenamiento técnico en los problemas de la técnica musical. Las dos únicas obras de este período son el *Quinteto de viento* y las *14 Cançons populars de Catalunya*, pero ambas están compostas durante el último año. A partir de ahí, se acabó el lirismo

desbordante de *Scherezada*, o las transparentes sutilezas del *Trío*; la música de Gerhard muestra una tendencia a «emborronarse», a ganar densidad en la textura pero también rigor en la forma. No existe imitación, tampoco influencia estilística directa, como se dieron por ejemplo en los compositores de la primera generación de alumnos, Webern y Berg, en los que no es difícil encontrar, en la década de los años 10, semejanzas o incluso paralelismos directos con las obras del maestro –Schönberg llegó a quejarse de que Webern «copiaba» todo lo que él escribía–; esto da cuerpo a la teoría de que la escuela de Viena está constituida exclusivamente por estos tres compositores. Lo que en el Gerhard de finales de los 20 encontramos, de igual modo que encontramos en Winfried Zillig y en el griego Nikos Skalkottas, es asimilación, interiorización y consecuencia consigo mismo. Todos ellos tienen en común el haber compartido las enseñanzas en Berlín de Schönberg y haber seguido, desde un primer momento, caminos dictados por sí mismos; y los tres se ganarían el reconocimiento explícito de Schönberg años más tarde en uno de los artículos publicados en «El estilo y la idea». Los epígonos de la escuela de Viena son otros, muchos otros compositores menores y mucho menos imaginativos, que tomaron a Schönberg por un héroe del progreso musical aun cuando no vieron más que lo superficial de su música.

La autenticidad de Gerhard, sin embargo, presenta una excepción, que en realidad no es tal excepción si se consideran las circunstancias de su composición. Se trata del mencionado *Quinteto de viento*, el cual ocupa un lugar semejante a la *Passacaglia* op. 1 de Webern o la *Sonata* op. 1 de Berg, es decir, una obra-fin de carrera con la que se espera el visto bueno del maestro. Es por ello que no es de extrañar el virtuosismo técnico-compositivo de estas piezas, la concentración y quizás, a un nivel más mundano, el deseo de agradar y convencer al maestro de los logros alcanzados. Llegado a este punto creo necesario detenernos un instante en esta obra que presenta características particulares que resumen la influencia schönbergiana. Efectivamente, es difícil no pensar en el *Quinteto de viento* de Gerhard sin preguntarse si debe algo al *Bläserquintett* de Schönberg, escrito sólo cuatro años antes. El *Quinteto* supone para Gerhard su primer enfrentamiento, desde la perspectiva del compositor, con las grandes formas clásicas; está configurado en cuatro movimientos: Moderato, en forma de sonata; Andante canta-

bile; Scherzo; Rondo. En su construcción emplea una serie de 7 sonidos (en lo que podríamos entender una cierta renitencia ante la estricta composición dodecafónica) que domina los dos primeros movimientos. H. H. Stuckenschmidt caracteriza su lenguaje como «Tonale Zwölftontechnik». Hace uso continuo de la invención contrapuntística y del desarrollo variativo, característico de la época tonal de Schönberg y que a su vez era una derivación de procedimientos brahmsianos, y un punto central de su enseñanza. En un artículo publicado en la revista inglesa *Tempo* en diciembre de 1981, Peter Paul Nash realiza un sustancioso análisis de la obra que descubre trazos similares:

«This is not to ignore the many signs of creative independence in such things as Gerhard's formation and the use of row-material – or even such possibly deliberate attempts to be different as having a 4/4 scherzo (with a very rondo-like theme) in place of Schönberg's 3/4 scherzo, and a 3/8 *scherzando* rondo in place of Schönberg's 2/4 rondo. But surely Schönberg's Quintet is the unmistakeable provenance of such fundamental practices of Gerhard's as the shaping of theme, countertheme, and accompaniment; interchange between polyphonic and monophonic textures; the general harmonic background – in fact the entire approach to contrapuntal writing and the handling of the ensemble, quite apart from many number of details, like the use of repeated chords as a climatic, cadential device. Even things in Gerhard's Quintet that do not *sound* like Schönberg (some ostinati, the descending sequences of the second movement) have either origins or at least significant pre-echoes in Schönberg's work».

[No se pueden ignorar los muchos signos de independencia creativa en aspectos tales como la formación y uso en Gerhard del material serial, o incluso aquellos intentos, posiblemente deliberados, de ser diferente, como al tomar un scherzo en 4/4 (con un tema con marcado carácter de rondó) en lugar del scherzo en 3/4 de Schönberg, y un rondó *scherzando* en 3/8 en lugar del rondó en 2/4 de Schönberg. Pero seguramente el quinteto de Schönberg es la procedencia inequívoca de algunos recursos fundamentales de Gerhard tales como la construcción de tema, contra-tema y acompañamiento; el intercambio entre texturas polifónicas y monofónicas; el fondo armónico general, y de hecho toda su aproximación a la escritura contrapuntística y al tratamiento del conjunto instrumental, por no hablar de gran cantidad de detalles, como el uso de acordes repetidos con una función climática, cadencial. Incluso algunas cosas en el quinteto de Gerhard que *no suenan* como Schönberg (algunos ostinati,

las secuencias descendentes del segundo movimiento) tienen también su origen o al menos preecos significativos en la obra de Schönberg]. T. d. A.

Hay que añadir, sin embargo, que Gerhard no volvería a hacer uso sistemático de técnicas seriales hasta años después, en el exilio británico, fuera ya de la supervisión de Schönberg con el *Violin Concerto* y todavía no como recurso central entre sus métodos.

Como contraste a esta obra «escolástica», de factura schönbergiana, ofrece también el mismo año las *14 Cançons populars de Catalunya*, reafirmación de su origen. El contraste es contundente, pero sólo a primera vista, Gerhard ya no puede escribir música de carácter nacionalista «a la folklórica», la complejidad de la armonía, el desarrollo contrapuntístico de los motivos en el acompañamiento y la condensación formal sólo son explicables tras el estricto ejercicio técnico propio de la clase de Schönberg. Toda la música posterior en la que aparecen elementos populares está marcada por esta concepción musical presente ya en las canciones. Estas canciones adquieren, dicho sea de paso, una cierta difusión: de ellas toma algunas y las instrumenta para orquesta, y Universal Edition publica en seguida una selección de seis. Es interesante señalar el paralelismo que existe en este punto con su compañero de estudios Skalkottas. Éste escribe por la misma época y bajo circunstancias semejantes una serie de *Danzas griegas* que igualmente demuestran rasgos de ese folklorismo no folklórico, pasado por el tamiz de la tradición vienesa, y que del mismo modo que las canciones de Gerhard experimentan una cierta popularidad y todo tipo de adaptaciones y selecciones.

Gerhard vuelve a Barcelona (donde permanece desde 1930 hasta finales de 1938) y desarrolla, junto a su actividad compositiva, una destacada función como animador cultural: forma parte del grupo de «Compositors Independents de Catalunya» (C.I.C.); trabaja en la Biblioteca Central en labores de recuperación de música española del XVIII; traduce del alemán para la malograda editorial Labor algunos libros de música, entre ellos el tratado de «Dirección de orquesta» de Hermann Scherchen y algunos manuales teóricos de Hugo Riemann; es miembro del Consejo de la Música de la Generalitat de Catalunya y sus relaciones dentro de la SIMC favorecen la escucha en nuestro país de las obras más modernas del panorama europeo. Así, por ejemplo, asesora la programación de la «Associació íntima de concerts», cuyo

nombre al menos –no sabemos si también su estructura y finalidad– revela un cierto parecido con la «Gesellschaft für musikalische Privat-aufführungen» que fundara Schönberg en Viena, y que ya había tenido su homónimo en Praga de la mano de Alexander Zemlinsky. En el marco de esta asociación se programa una vez el *Streichquartett Nr. 1* de Schönberg y la *Lyrische Suite* de Alban Berg, así como también *L'Histoire du Soldat* de Stravinski y obras de Bartók. Las obras que escribe en esta época, la cantata *L'alta naixença del Rei en Jaume* (1932) con texto de Josep Carner, el ballet *Ariel* (1935) y las *Soirées de Barcelona* (1936-38) muestran la tendencia a la síntesis entre el lenguaje melódico popular y el «trasfondo vienés» –como dice David Drew.

Cuando Schönberg, por razones de salud, precisa de unos meses de descanso, Gerhard gestiona su venida a Barcelona, le busca casa y le relaciona con la sociedad barcelonesa. Al parecer, la estancia de Schönberg está marcada por gratos momentos de vida cómoda y apacible. Ahí permanece desde octubre de 1931 hasta junio de 1932. Lo que sabemos queda casi todo en el nivel anecdótico: se maravilla de los precios tan baratos en nuestro país, juega al tenis, se queda encantado con la casa (una pequeña torre modernista en la falda de la montaña con buenas vistas de la ciudad; de la casa se hará construir una réplica en Los Angeles). También se queja de las irregularidades del correo y hace un intento por aprender español.

No hay noticia de una posible simbiosis cultural bilateral; Schönberg permanece relativamente ajeno a los aspectos de la cultura española o catalana; al menos no tenemos noticia de ello. Al fin y al cabo se trata de un prolongado período de vacaciones y no de una fijación de residencia. Sin embargo, tampoco permanece inactivo, al contrario, escribe música: el *Klavierstück, op. 33b* y el 2º acto de su ópera inconclusa *Moses und Aron* están fechados en Barcelona. Además cuida la vida social contactando con importantes personajes del ambiente musical catalán. Así, entabla amistad con el violoncelista y director de orquesta Pau Casals, para quien escribe el *Konzert für Violoncello und Orchester*, adaptación de un concierto preclásico para clavicémbalo del austriaco Matthias Georg Moon; conoce al importante musicólogo Mons. Higinio Anglés –de cuyo legado se encuentra en la Biblioteca de Catalunya un ejemplar de la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* («Música para una escena cinematográfica») con dedicatoria del compositor–,

y da conciertos. Ya unos años antes, en 1925, Gerhard había gestionado un concierto en el Palau de la Música en el que se estrenó el *Pierrot lunaire* bajo la dirección de Schönberg y que, como era de esperar, causó un pequeño escándalo. Entre los conciertos que ofrece durante esos meses en Barcelona destaca uno ofrecido con la Orquesta Pau Casals cuyo programa está compuesto exclusivamente de obras de Schönberg, concretamente *Verklärte Nacht*, *Pelleas und Melisande*, *Sechs Lieder*, op. 8 y *Präludium und Fuge in Es-dur* (Bach-Schönberg). Es éste, efectivamente, un programa «suave» que no incluye ninguna de las obras recientes del compositor, quizás tras la experiencia de unos años antes con el *Pierrot*. Da la impresión de que Schönberg, en Barcelona, desea más agradar que sorprender, cosa que en otras ciudades no le había importado lo más mínimo.

Junto a estos conciertos con la participación directa de Schönberg, merece la pena destacar la presencia en Barcelona en varias ocasiones de Anton Webern como director de orquesta, también facilitada por Gerhard, con programas mixtos que incluyen tanto obras de repertorio como obras modernas. Otro hecho significativo fue el estreno mundial póstumo en 1936 del *Violinkonzert* de Alban Berg en el Palau de la Música dentro del marco de los conciertos organizados por la SIMC.

De regreso a Berlín, los acontecimientos políticos y sociales se vuelven cada vez más conflictivos para Schönberg. Cuando finalmente es obligado a abandonar su puesto en la Akademie der Künste, pide a Gerhard que interceda por él en Barcelona, pero éste no encuentra nada apropiado y convincente para su maestro, quien finalmente se exiliará en los EE.UU. Para Gerhard las cosas no pintan mejor. En España estalla, poco después, la Guerra Civil y cuando las tropas rebeldes se acercan a Barcelona, Gerhard, que había permanecido leal y comprometido, al menos en el terreno cultural, con la causa de la República y el Gobierno catalán, se ve también obligado al exilio. Tras un breve paso por París, acepta el llamamiento de Eduard Dent al King's College de Cambridge, ciudad en la que permanecerá hasta su muerte en enero de 1970.

SIS AUDICIONS SIMFÒNIQUES

dirigides pel Mestre

PAU CASALS

amb la col·laboració dels Mestres directors i compositors

ARNOLD SCHØENBERG

LLUÍS MILLET

i

JOAN MANÉN

i de concertistes vocals i instrumentals

DIES

Diumenge, 3 abril tarda	Diumenge, 17 abril tarda
Diumenge, 10 » »	Dijous, 21 » vespre
Dijous, 14 » vespre	Diumenge, 24 » tarda

Frontispicio del folleto de los seis conciertos sinfónicos dirigidos por Pablo Casals en abril de 1932. Foto: Cortesía de la señora Nuria Schoenberg Nono.

PROGRAMA DEL CONCERT D'AVUI

I

- SCHUBERT . . . Simfonia en *si menor* (Inacabada)
Allegro moderato. - Andante con moto
- SCHÖNBERG. . . Música d'acompanyament per a una escena de cinema
(primera audició)

II

- BEETHOVEN. . . Concert en *mi bemol*, op. 58
Allegro moderato. - Andante con moto. - Rondo: Vivace

III

- MAHLER IV Simfonia, en *sol*
I Pausat. - II Còmode. Sense pressa. - III Tranquil.
Variacions. Temps I. - IV Molt placent

Solistes: MARIA ESPINALT, sopran.
E. STEUERMANN, piano
JOSEP ROMA, piano

ORQUESTRA PAU CASALS

Director: Mestre ANTON WEBERN

Programa del concierto dirigido por Anton von Webern, 7 de abril de 1932.
Foto: Cortesía de la señora Nuria Schoenberg Nono.

El elemento nacional hispánico, en el sentido musical del término, no abandona a Gerhard a lo largo de su trayectoria compositiva, unas veces de forma evidente y manifiesta, otras de forma velada. Este rasgo característico acuñado, como hemos visto, en su juventud bajo el influjo de Pedrell, se mantuvo después —decantado hacia lo particularmente catalán— en la época de estudiante con Schönberg y se acentuó, más que desvanecerse, en los primeros años de exilio en Inglaterra, quizás por ese redescubrimiento y afianzamiento de los orígenes que se da en el extranjero, como defensa ante un mundo y una cultura ajenas; aún en sus últimos años, los más prolíficos, podemos encontrarlo en algún giro melódico sutilmente disimulado en el lenguaje evolucionado, abstracto y complejo del compositor maduro.

Schönberg hizo de Gerhard un compositor completo, llenó los huecos de su formación y pulió sus facultades. La obra de Gerhard es, sin duda, el mejor tributo que se puede hacer a la eficacia de las enseñanzas schönbergianas. La adopción de la técnica dodecafónica y/o de la estética ligada a ella, si eso tiene algún sentido, por parte de Gerhard no es ni inmediata, como un deseo casi juvenil de novedad, ni producto

de una larga reflexión durante años tras la cual el compositor encuentra el «camino»; más bien, en Gerhard, adquiere la técnica dodecafónica el significado que Schönberg le dio en su concepción originaria y que intentó explicar durante años tanto a compositores afines como a los enemigos, es decir el carácter de método, y no de programa o apología de una supuesta estética moderna. (Schönberg abogó por una MÚSICA dodecafónica frente a una música DODECAFÓNICA.) Cuando Gerhard recurre a la técnica dodecafónica no lo hace adheriéndose a una tendencia particular, o como resultado de la asimilación de un determinado ambiente, sino que lo hace como compositor, en el más estricto sentido de la palabra, es decir como artista que «compone» y maneja los elementos que tiene a su alcance cuando los necesita o los ve útiles para sus fines. Es por eso que, salvo quizás la sola excepción ya mencionada, el *Quinteto de viento*, no encontramos propiamente rasgos estilísticos que aproximen la obra de Gerhard a la de Schönberg o a la de los otros miembros destacados de la Escuela de Viena, y sin embargo la técnica serial se halla presente abundantemente, de una manera o de otra, en su música a partir de la década de los treinta, incluso en algunas de las obras de talante más folklórico. Prueba de ello son por ejemplo el ballet *Don Quixote* (1940) o su única ópera *The Duenna* (1945-47), donde el tratamiento dodecafónico aparece como recurso bastante simple y el carácter de la música dista mucho de las posturas estéticas de Schönberg. Más aún, cuando el uso de técnicas seriales en Gerhard se vuelve más sistemático y punto central de su modo de hacer, es éste ya un planteamiento postschönbergiano. Ello sucede en la década de los sesenta, última etapa del compositor y también la más prolífica. Es entonces cuando Gerhard desarrolla su particular método dodecafónico, a base de un tratamiento bastante libre de las series, que divide en dos hexacordes en los que opera continuas permutaciones, que incluso ampliará a una serialización del tiempo, lo que se aproxima levemente al serialismo integral de los compositores de Darmstadt, si bien partiendo de un ethos muy diferente. Los ejemplos de estos procedimientos son múltiples y un detenido análisis de ellos precisaría un estudio especial.

Por lo que respecta a nuestro país, lo más significativo de la supuesta introducción de los métodos y concepciones de la escuela de Viena en España por medio de Roberto Gerhard es que no llega a darse. O,

para ser más exacto, tiene lugar en una primera etapa germinal, concretamente entre los años 1932 y 1936, como hemos visto, pero las circunstancias políticas, tanto en España como en el resto de Europa, no favorecerán su consolidación que, a juzgar por las actividades llevadas a cabo por ambos compositores a principios de los años 30, habría sido más que posible. La posición de Gerhard en el marco de la SIMC (IGNM), los contactos ya iniciados por Webern, quien intentó infructuosamente permanecer asiduamente como director invitado de la Orquesta Pau Casals –Webern alabó la sonoridad y la calidad técnica de la Orquesta Pau Casals, lo que sorprende a la vista del aciago panorama orquestal español tras la guerra. Quizás hablaba de un nivel todavía no recuperado–; a ello hay que sumar la afluencia de intérpretes del círculo schönbergiano, como el violinista Rudolf Kolisch o el pianista Eduard Steuermann, y la favorable estancia en Barcelona de Schönberg, que acentúan la credibilidad de esta posibilidad. Pero esto, por supuesto, no es más que una ilusoria fantasía; muchos otros aspectos de la rica vida musical española antes de la guerra, no sólo el que hemos tratado aquí, habrían experimentado desarrollos insospechados y hoy no tendríamos la sensación, basada en una idea errónea sobre nuestra música y apoyada por la conducta de los intérpretes o por el poco eco que a veces obtienen los estudios musicológicos, de que la música española carece de pasado.

Susana Zapke

La referencia cultural alemana en compositores españoles de las décadas de los años 50 y 60

Es difícil ofrecer una imagen congruente del panorama musical actual en España sin tener en cuenta el contexto histórico y cultural que ha condicionado su desarrollo. La fisionomía de toda creación musical es sólo comprensible desde su relación con un denso entramado de aspectos políticos, sociales y culturales.

La general historia de España se caracteriza por una rica simbiosis de tradiciones de muy diverso origen: íberos, tartesios, romanos, visigodos, musulmanes y judíos, que contribuyeron a configurar lo que hoy, de forma sintética definimos como «cultura española». Durante la Edad Media conviven en mayor o menor armonía las «tres castas» de moros, judíos y cristianos, como las definiría Américo Castro.¹ Toledo se constituía por aquel entonces en el epicentro de la cultura hispana, tal como lo describe el escritor judío-alemán Feuchtwanger en una de sus más famosas novelas *Die Jüdin von Toledo* («La judía de Toledo»).

La conciencia de un legado cultural, de la pertenencia a un contexto histórico específico, constituye un centro temático de la reflexión noventayochista, con claras resonancias en las tres primeras décadas del siglo XX y, aunque con una proyección distinta, se mantiene latente en la reflexión musical de los años 50. La conciencia histórica y cultural reaparece como elemento constitutivo de las nuevas propuestas. La dinámica musical española a partir del medio siglo se define en muchos casos a partir de una articulación, a modo de palimpsesto, sobre un substrato histórico pretérito. El peso de la tradición, la sólida conciencia de la propia identidad apenas fracturada –en relación por ejemplo al caso alemán que en el presente coloquio se tematiza– condicionan

¹ A. Castro, *La realidad histórica de España*, México ²1982, págs. 23 ss.

actitudes cuya fórmula remite a la célebre interrogante de Unamuno, algo radical e irónica, ¿por qué tienen que ser los españoles europeos, siendo mucho más provechoso para los europeos el españolizarse?² Postura que caracteriza una significativa parte de la mentalidad hispana perfilada por un sentido monolítico de la propia identidad, apoyado en una conciencia histórica lineal, tradicionalista y algo reacia a la permeabilidad de toda propuesta intelectual «externa».

Dicha actitud no es, sin embargo, única y generalizada. Ortega y Gasset, más propenso al cartesianismo y a la recepción del racionalismo europeo, defiende una posición diametralmente opuesta. Educado en Berlín, Leipzig y Marburg al fundar la *Revista de Occidente*, semillero de traducciones de autores alemanes, invita a «aumentar la mente española con el torrente intelectual germánico». El peso de la tradición, substrato del método de palimpsesto antes aludido, quedaría además negado con la interpretación de la cultura española como «impresionista», en el sentido de que «todo genio español vuelve a partir del caos como si nada hubiera sido antes».³

La dicotomía formulada por Menéndez Pelayo, «nieblas germánicas» versus «claridad latina», será rechazada por Ortega, quien lejos de entrar en una polémica partidista propone dos dimensiones distintas de una cultura europea integral.⁴ Este debate intelectual de contexto

² Con ello advierte del peligro imanes al diálogo intercultural y de la posible fracturación del *hortus conclusus* del misticismo esencial de la tradición hispana.

³ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid 1984, pág. 155. Véase J. L. Abellán, «El tema de España en Ortega y Unamuno», en: *Sociología del noventa y ocho*, Madrid 1997, págs. 239-256. En torno al tema de España tratado por ambos pensadores surge siempre la referencia de Alemania. Tanto Unamuno como Ortega contraponen la casta latina a la germana en sus reflexiones. Unamuno llega a definir, por legitimación histórica de la invasión gótica, una casta espiritual latina y germánica propia al modo de ser del pueblo español. En la diversidad de posturas de los intelectuales citados se observa por lo tanto un recurso comúnmente utilizado, a saber, el de la confrontación España-Alemania. La atracción de Unamuno y Ortega por la cultura alemana, por el espíritu germano, son bastante evidentes. Cf. M. de Unamuno, «En torno al casticismo», en: *Ensayos*, I, Madrid 1958, pág. 31.

⁴ J. Ortega y Gasset [nota 3], pág. 127. Antonio Machado, admirador de Ortega, confía en que la entrada de los saberes de Alemania a través de su persona, edifiquen en España una obra intelectual, renovadora pero con identidad propia «no una copia servil del krausismo español», cf. P. Laín Entralgo, «La generación del 98», en: *España como problema*, Madrid 1962, pág. 489.

permite descifrar en el ámbito musical una dualidad ideológica similar que se decanta en una actitud aperturista y receptiva frente a una actitud cerrada y reaccionaria.

Para Manuel de Falla la conciencia de una continuidad histórica y el sentido de la tradición fueron conceptos siempre unidos a un avance del lenguaje y de la forma musicales, manteniendo una frontera flexible entre la tradición cultural propia y el lenguaje vanguardista internacional de la época.⁵ Un consenso que, en muchos casos, se transmitirá a las siguientes generaciones de modo tan sólo fragmentario.

Con la consolidación de la dictadura franquista en los años 40, el distanciamiento frente a todo aquello que pudiera conducir a una renovación de las costumbres y del pensamiento se constituía en el rasgo diferencial del grupo de compositores «oficiales». El fértil intercambio con la cultura del resto de Europa, la participación en el paisaje global de la vanguardia, ese intermezzo aperturista liberal protagonizado por un grupo selecto de artistas en las décadas de los años 20 y 30, marcado por los signos de la modernización y la europeización se ve truncado por la fatalidad político-cultural de la guerra. Se impone un generalizado silencio a toda reflexión antes que seleccionar un determinado material como base estética de la creación musical. Este material se centra básicamente en el puro elemento casticista: el guitarrero, la tauromaquia, los ambientes zarzueleros, así como en las formas y fórmulas del arsenal neoclasicista. El ímpetu creativo y regenerador de la década de los años 20 da paso a composiciones de claro perfil neoclasicista y neoadademicista. Utilizando la terminología de Adorno, se impone un claro «moderantismo» que pecaba de epigonal al hacer uso de temas y de categorías formales preestablecidas. Figuras representativas de esta corriente, por citar ejemplos contundentes, serían Joaquín Rodrigo en España y en el resto de Europa, con características muy diferentes pero dentro de las coordenadas citadas Chostakovitch, en su país conocido como el «bolchevista cultural», Britten y Stravinski, este último con necesarias matizaciones que excederían el presente marco.

Nacionalismo, formas neoclásicas, sencillez armónica y orquestal y una sonoridad superficial pero atractiva son algunos de los rasgos

⁵ Véase el capítulo «Encuestas (Nacionalismo y universalismo)» de Manuel de Falla, en: *Escritos sobre música y músicos*, Madrid: Austral ⁴1988, págs. 113-117.

particulares a la generación de compositores neocasticistas, que se consideran en buena parte herederos espiritual y musicalmente de la línea iniciada por Falla.

Esta tendencia se integra en un ambiente ortodoxo y clerical que asfixiaba la vida política y cultural del país. La dictadura franquista potenció el aislamiento de España hasta grados absurdos. La autarquía y el dogmatismo cultural, consolidados poco después de finalizar la Guerra Civil, hicieron que un grupo de intelectuales, los que podían, se viesen obligados a emigrar.⁶

La censura contaminó todos los ámbitos culturales: literatura, música, teatro, medios de comunicación. Es evidente que en un clima tan reacio, los compositores españoles se vieran enfrentados a graves dificultades para hacer llegar al público sus inquietudes estético musicales. En el contexto artístico limitado por la imposición de unas doctrinas basadas en premisas folkloristas y neoclasicistas que estigmatizaban la cultura oficial del país, la única vía de salvación se ofrecía en el diálogo con los compositores del resto de Europa y más especialmente con el intenso debate que en aquellos años, finalizada la Segunda Guerra Mundial, se genera en Darmstadt. Esta proyección al exterior perfila una línea fronteriza entre los espíritus abiertos al debate centroeuropeo, aquí nos referimos a Darmstadt principalmente, y los reaccionarios al mismo, que argumentaban el peligro de los modismos y la pérdida de la identidad autóctona.⁷

⁶ El exilio es en cierto modo un privilegio. Un considerable grupo de intelectuales vivían el latente deseo de abandonar el país pero, como subraya el testimonio de Marsal, en muchos casos el exilio no fue posible por falta de posibilidades (cf. J. F. Marsal, *Pensar bajo el franquismo. Intelectuales y política en la generación de los años cincuenta*, Madrid 1979, pág. 72). No se dispone de un balance de los compositores exiliados después de la Guerra Civil. En Colonia se encuentra José Luis de Delás, Barcelona 1928, exiliado voluntariamente desde 1957. Por la misma época emigró Enrique Raxach Barcelona 1932.

⁷ En este sentido cabe citar como ejemplo el contraste entre la actitud de Luis de Pablo y Oscar Esplá. Este último, claro defensor de la pureza de la música española, a la que había que preservar de las caprichosas modas europeas. La polémica, que raya la enemistad, entre Esplá y de Pablo es el espejo del ambiente que reinaba en el momento de la ruptura o apertura hacia el resto de Europa. Cf. *Escritos de Luis de Pablo* (revisión y coordinación de Jose Luis García del Busto, Madrid 1987), pág. 14.

La fracción aperturista, eso sí, juega en desigualdad de condiciones al mantener una existencia marginal de la cultura oficial. Sin embargo, la simultaneidad de tendencias tan dispares no trasciende polémicamente al ámbito público. Es decir, la intervención de la censura política en el ámbito musical no actúa en base a un programa concreto. La música no se considera un peligro público, social, de transcendencia y peligro inminente como fue el caso en Alemania durante el régimen nacional-socialista.⁸

En la década de los años 40 se perfila la actividad de un grupo de compositores que no están dispuestos a integrarse en la mediocridad intelectual impuesta por el régimen, ni tampoco a continuar la línea francófila-impresionista, por llamarla de algún modo, iniciada por el grupo de Falla, Albéniz, Turina, etc.

Su actitud se enfrenta a la cultura oficial, abriendo así el camino hacia una nueva conciencia musical que quiere romper con el conservadurismo nacionalista vigente.⁹ Esa conciencia colectiva que com-

⁸ Faltan estudios que demuestren el papel concreto del régimen en cuestión de política cultural. La mitología del compositor oprimido por el régimen franquista necesita de una revisión con base empírica. Ejemplo de ello es la afirmación «cada conquista en el terreno musical discurría en paralelo con una conquista en el ámbito político» (U. Dibelius, *Moderne Musik II*, 1965 - 1985, München 1988, págs. 339-344). Dos trabajos aparecidos después de la celebración del presente simposio ofrecen datos muy interesantes sobre la situación real y vienen a contribuir en la desiderata de una historia de la actuación política en materia cultural: X. M. Carrreira, «Transgression as Integration. Contemporary Music in Spain during the Sixties», en: *International Conference Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century. In memoriam Fernando López-Graca (1906-1994)*, Cascais, 14-17 de diciembre de 1996, y G. Pérez Zalduondo, «El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de Enero de 1938 - 8 de Agosto de 1939)», en: *Revista de Musicología*, 18.1/2, Madrid 1995, págs. 247-273. Respecto a la mitificación de la historia ver C. Dahlhaus, «Geschichte und Geschichten», en: *Die Musik der fünfziger Jahre*, Mainz 1985, págs. 9-21.

⁹ Aquí hay que advertir la tendencia en la historiografía musical de los últimos años a mitificar el papel del compositor frente al régimen, que no siempre responde a la realidad histórica. La frase de Ulrich Dibelius: «cada conquista musical discurría en paralelo con una conquista en el ámbito político», puede inducir a la formulación de un mito o deformación histórica. Falta un conocimiento profundo, basado en datos concretos, de la verdadera interacción entre el régimen y los compositores. Cf. U. Dibelius [nota 8].

parte un grupo de compositores, centrados principalmente en Madrid y Barcelona, ha dado lugar a crear una terminología que puede resultar confusa por su carácter globalizador. Se trata de la «Generación del 51», término acuñado por Halffter que parece haber sido aceptado en la mayor parte de los estudios al respecto y que hace referencia a aquellos compositores que en 1951 disponían de una sintaxis musical propia. El término tiene un peligro, el de subsumir a todos los compositores de la geografía española de la época.¹⁰

Luis de Pablo, uno de los pioneros de este impulso renovador, define el ambiente cultural de aquellos años, como una «tiranía de la mediocridad y la ignorancia».¹¹ El primer paso del grupo de compositores afectados por dicho contexto consistirá en sumarse al diálogo de unas propuestas generadas a partir del pensamiento serial. El *décalage* temporal, fruto de la autarquía cultural, les obliga primeramente a conocer los diferentes sistemas del lenguaje musical que en España no habían calado hasta el momento: dodecafonismo, serialismo, técnica modal y métodos electroacústicos.¹² Alemania se erige en el país ideal para iniciar el aprendizaje de dichos códigos musicales.

Los cursos de verano de Darmstadt representan el epicentro del discurso musical de la vanguardia. Darmstadt representaba en los años 50 el catalizador de las propuestas musicales más plurales, aunque existe otra interpretación de la función de Darmstadt como desalmado generador del dogmatismo musical. El compositor K. A. Hartmann llega a hablar de una vanguardia subvencionada. También dentro de la geografía alemana resultarán atractivos los cursos de sociología y filosofía impartidos por Adorno en la Universidad de Frankfurt, a los que acudirán algunos compositores españoles pudiendo profundizar sus conocimientos en el expresionismo musical de la segunda escuela

¹⁰ T. Marco, «Siglo XX», en: *Historia de la música española*, vol. 6, Madrid: Alianza Editorial 1983. Halffter define el término generacional en su discurso *Panorama español contemporáneo*, Madrid 1964, pág. 278, citado por E. Casares Rodicio, *Cristóbal Halffter*, Oviedo 1980, pág. 21.

¹¹ Ejemplo de esta dualidad de posturas es el enfrentamiento entre Luis de Pablo y Oscar Esplá, cf. *Escritos sobre Luis de Pablo* [nota 7], pág. 14.

¹² Queda por concretar el grado de asimilación, si esencial o tan solo epidérmico-gestual, de todo el complejo filosófico-musical que se va gestando en los centros de Darmstadt y Donaueschingen.

vienesas. Los conciertos de *Música Viva* creados por K. A. Hartmann ofrecieron igualmente un espacio adicional de diálogo y aprendizaje, donde se estrenaron obras de compositores españoles.¹³ Otro centro de actividad musical de la vanguardia en torno a los años 50 lo constituye Donaueschingen, donde también se darán a conocer obras de compositores españoles.

Algunos años más tarde, el centro neurálgico de la actividad musical se desplazará de Darmstadt a Colonia, en donde Stockhausen y Kagel se entregan a los primeros ensayos de música electroacústica y cibernética. Como acción refleja se creará en 1965 en Madrid el primer estudio de música electrónica. También ese mismo año se funda el grupo *Alea* centrado en la música aleatoria, la improvisación y las manipulaciones del sonido por medio de la electrónica y la informática. Cristóbal Halffter será uno de los primeros en adentrarse en ese nuevo espacio compositivo consecuencia de su larga estancia en el Freiburger Experimentalstudio de la fundación Heinrich Strobel.

La década de los 50 se define fundamentalmente como una fase asimilativa de procedimientos y de experimentación con el nuevo material sonoro, sin perfilarse aún ningún tipo de expresión individual.¹⁴ La toma de contacto con Alemania, espacio en el que confluyen todas las corrientes de pensamiento más relevantes de aquellos años, y cuyo debate viene marcado por la tríada Stockhausen, Boulez y Nono, servirá en un principio para asimilar los parámetros de los lenguajes ya expandidos internacionalmente.

Las composiciones correspondientes a este período no responden tanto a una sintaxis musical propia como a un sistema o lenguaje

¹³ Véase *Eine Sprache der Gegenwart. Musica viva 1945 - 1995* (im Auftrag des Bayerischen Rundfunks herausgegeben von Renate Ulm, München 1995). Cf. S. Zapke, *Dialogus in musica* (Madrid: Ed. Alpuerto, en prensa): relación de obras de compositores españoles estrenadas en Alemania (J. L. de Delás, C. Halffter, L. de Pablo, R. Barce, T. Marco, M. Hidalgo, J. Soler, J. Guinjoan).

¹⁴ Las palabras de Barce son en este sentido esclarecedoras: la música de hoy debe salvar estos tres escollos patológicos: la angustiosa búsqueda de la originalidad, la agónica dialéctica con el pasado y las predicciones del historicismo agorero ... hasta que no se supere ese espejismo de moda no podrá manifestarse una auténtica libertad creadora (R. Barce, *Fronteras de la música*, Madrid: Real Musical 1985, pág. 117).

experimental vanguardista ampliamente difundido, a un código común, en algunos casos recetario o «Allerweltsstil» según la terminología de Adorno, de la creación musical de los años 50 y 60.¹⁵

Entre los primeros compositores españoles que tomaron contacto con las actividades del resto de Europa cabe citar al madrileño Grupo Círculo, constituido entre otros por Halffter, de Pablo, Barce, Hidalgo, Bernaola, Cruz de Castro y Mestres, en cuyas obras se refleja la fuerte influencia ejercida por el pensamiento germano de la música serial y por la fracturación de la misma con la llegada de la proyección americana: la dimensión aleatoria introducida a finales de los 50 por John Cage. A partir de los 70, la escuela de Darmstadt entrará en crisis con sus dos facetas de serialismo puro y dogmático, y las corrientes aleatorias, abriendo paso a la consigna postmoderna del *anything goes*.

Con el fin de concretar esta progresiva evolución del lenguaje musical en España a partir de los años 50 y de su íntima conexión con Alemania, trataremos algunos de los compositores españoles más presentes en la conciencia pública como iniciadores en el camino de la nueva música.¹⁶ Pioneros de la iniciativa y con una presencia musical internacional pueden considerarse a Luis de Pablo y Cristóbal Halffter, ambos fuertemente influenciados en sus planteamientos iniciales por las corrientes alemanas de pensamiento.

En la obra de Luis de Pablo cuya presencia en Alemania durante los años 50 a 60 es fundamental para la comprensión de su obra, se aprecia una clara tendencia hacia la línea de composición especulativa y formalista, fruto de la función casi iniciática que significó su relación

¹⁵ La recepción tampoco pasó de ser epidérmica, fruto de una vorágine intelectual que no dio lugar a la reflexión crítica. Una avalancha de pensamiento debía ser digerida en un tiempo limitado. Las nuevas propuestas no son tanto fruto de una necesidad orgánica, inmanente a la propia evolución y experiencias con el lenguaje musical, sino que eran importadas de fuera e implantadas de modo un tanto forzado. Las nuevas propuestas no encuentran un suelo fértil ya que se ven cercadas por un ámbito cultural asfixiante. Si la música nueva no era prohibida por lo menos ejercía el papel de *non grata*. Halffter: «meine Werke waren nicht verboten, sie waren nur nicht erlaubt» (mi música no estaba prohibida pero no permitida). Esta afirmación se presta a sutiles diferenciaciones que habría que profundizar (cf. C. Halffter, «Tradition ist das, was von der Kultur einer Zeit übriggeblieben ist», en: *Eine Sprache der Gegenwart* [nota 13], pág. 326).

¹⁶ Este repaso no tiene un objetivo más allá de invitar a una reflexión general.

con Darmstadt.¹⁷ A partir de la fundación del grupo *Alea* en 1965 se adentra en la dimensión de la música aleatoria, de la improvisación y más tarde de los métodos electroacústicos y cibernéticos.

La relación de Cristóbal Halffter con el espacio alemán es igualmente reveladora. En un principio sus obras se incluyen en el círculo estilístico de Falla, Bártok y Strawinski, pero pronto su objetivo será enfocado, según Häusler, hacia una «latinización» del pensamiento serial. Claridad formal e interés por la introspección del sonido mediante métodos electroacústicos, síntesis de la música electrónica y música instrumental, se ve reflejado en una obra central de su pensamiento como es *Líneas y puntos*, su segunda obra estrenada en Donaueschingen.

Tanto de Pablo como Halffter encontraron en Alemania el espacio idóneo para profundizar en sus intereses. De hecho la recepción de su obra era mucho más intensa en éste, que en su propio país. La conquista de nuevos materiales sonoros discurría en paralelo con la conquista de su propia libertad y con una progresiva distanciación de la cultura oficial de su país de origen.¹⁸

En el grupo de compositores pioneros de las nuevas tendencias caben citar igualmente a Ramón Barce, Joan Guinjoan, Josep Soler y Tomás Marco. Aunque unidos por un pasado político y cultural común que condiciona su pensamiento musical, cada uno representa una fisonomía ideológica y compositiva particulares. Superada la fase de asimilación de los nuevos lenguajes y remansadas las pasiones o iconoclastias con las que iniciaron su camino, estos compositores, al igual que de Pablo y Halffter, comparten otro aspecto fundamental: la conciencia de pertenecer a una determinada cultura que condiciona y se refleja, directa o indirectamente, en su obra. Ello no implica que defiendan una corriente nacionalista o regionalista, o que sus obras

¹⁷ El alumno de Schönberg, Max Deutsch, profetizó en 1967 que Luis de Pablo se consagraría como compositor. Véase J. Häusler, *Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen*, Kassel 1996, pág. 237. Cf. Zapke [nota 13]: obras de compositores españoles estrenadas en Darmstadt, Donaueschingen y en los ciclos de *Musica Viva* en München.

¹⁸ Halffter subraya un cierto programa ideológico en su obra, por ejemplo en la obra estrenada en la programación de *Musica viva*, el año 1975 en München, «Requiem por la libertad imaginada».

tengan un carácter programático. Esto es fundamental a la hora de distinguir las dos fases inmanentes a la generación de los años 50: la primera de asimilación y la segunda de consolidación de rasgos diferenciales.¹⁹

Ramón Barce, como Halffter y de Pablo, guiado por la misma euforia y el fuerte impulso de dar una respuesta positiva a la caótica y deprimente situación de la España del 36, refleja en sus composiciones una doble inquietud: la primera de carácter histórico consiste en distanciarse del trauma de la Guerra Civil y la segunda, puramente musical, consiste en sustituir los antiguos y gastados modelos estilísticos por nuevos procesos compositivos. El lenguaje neoacademicista, activado después de la guerra, en la línea estética de Joaquín Rodrigo, pecaba de ser marcadamente rancio y epigonal. Adorno definiría ese estilo dominante después de la Segunda Guerra como eclecticismo de la ruptura.²⁰

Barce concebirá sus primeras obras en el espacio de planteamientos musicales expresionistas. La influencia de la segunda escuela vienesa es más que evidente. No obstante se irá progresivamente distanciando de los sistemas dodecafónico y serial, hasta llegar a crear un sistema armónico propio llamado armonía de niveles. Prueba de un conocimiento profundo de la tradición musical alemana son sus numerosas traducciones, como los tratados de armonía de Arnold Schönberg y de Heinrich Schenker, las contribuciones a los principios de modulación de Max Reger, el nuevo tratado de armonía de Alois Hába y la sociología de la música de Kurt Blaukopf. A ello se suman artículos diversos en torno a temas estético-filosóficos relacionados con el ámbito cultural alemán, como sus discursos sobre la polémica Wagner-Nietzsche. Barce ha reflexionado igualmente sobre la dimensión filosófico-sociológica de la música de Adorno, a cuyos cursos asistió en Frankfurt. Respecto al mismo, Barce diverge en la concepción historicista y lineal de la música. Para Adorno la progresión musical se acaba con la escuela de Schönberg, entendida como *Höhepunkt* o momento culminante y al mismo tiempo autodestructivo que eclipsa los hasta entonces sacrosantos

¹⁹ Conversaciones con Tomás Marco, *Gesprächskonzert*, München: Instituto Cervantes, Enero 1995. Cf. Zapke [nota 13].

²⁰ «Der Allerweltsstil nach dem zweiten Krieg ist der Eklektizismus des Zerbrochenen» (Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt a. M. 1975, pág. 16).

fundamentos de la creación musical. La línea marcada por Schönberg se constituiría por lo tanto en una especie de apocalipsis culminante en la que la música se devora a sí misma.²¹ La realidad musical que todavía vivió Adorno, representada por la escuela de Messian, los primeros ensayos electroacústicos y demás tendencias, desmentirían en esencia sus placativas teorías.

Barce, quien se define a sí mismo como el compositor español que con mayor intensidad se ha adentrado en los lenguajes expresionistas de la segunda escuela vienesa, considera que dicha línea no daba mayor juego. Es decir, la escuela de Schönberg se acababa con Schönberg.²² En este punto coincide con el filósofo en su perspectiva fatalista. No obstante, otras alternativas igualmente válidas se sucederían en las generaciones posteriores, si bien la búsqueda de la originalidad a cualquier precio ha desembocado, y desemboca, fatalmente en un manierismo y recetario musicales carentes de autenticidad.²³ Barce desde esa actitud reflexiva del presente histórico e ideológico musical puede considerarse como el compositor más estrechamente ligado y conocedor de la cultura alemana.²⁴

También perteneciente a la generación de postguerra y con un perfil ya consolidado en torno a los años 50, se sitúa el compositor catalán Joan Guinjoan. En Guinjoan, igual que en Barce, la impronta germana es perceptible a pesar de que su formación profesional se haya desarrollado principalmente en Francia. El propio compositor reconoce a Schönberg como su padre espiritual. Sus primeras obras responden a principios seriales. A partir del 68 se vislumbran los primeros amagos de un estilo más individual. Sus obras reflejan una continua dialéctica con los más diversos impulsos, desde las últimas aportaciones de la

²¹ Conversaciones con Ramón Barce, *Gesprächskonzert*, München: Instituto Cervantes, Enero 1995.

²² Conversaciones con Ramón Barce, *Gesprächskonzert* [nota 21].

²³ El actual manierismo musical, por ser sedicentemente vanguardista y experimental, nada tiene que ver con la tradición de «taller», sino que consiste tan sólo en la explotación esporádica, hipertrofiada y asistemática de hallazgos ajenos, bien sea directamente, bien por el sencillo procedimiento industrial de producir, en algún aspecto, lo contrario del modelo vigente (Barce [nota 14], pág. 113).

²⁴ El propio Barce se autodefine como el más expresionista de los compositores de su generación (conversaciones con Barce, *Gesprächskonzert* [nota 21]).

vanguardia hasta el folklóre hispano y extraeuropeo. Sin someterse a los dictados académicos de una estética precisa y con una lúcida conciencia histórica de la propia tradición, Guinjoan defiende un barroco cultural, entendido como plural base informativa a disposición del compositor. La experimentación con diversos parámetros del sonido basándose en la utilización de *bruitages*, de lenguajes microtonales y de diferentes procedimientos electroacústicos, responden a intereses centrales de su trabajo.

Su última obra para dos pianos *Flamenco*,²⁵ compuesta en tres partes y que ha sido estrenada recientemente en München, da prueba de la conseguida simbiosis entre el lenguaje de vanguardia y el substrato de la propia cultura. A pesar de lo descriptivo o incluso programático que puedan sugerir los títulos de parte de sus obras, las composiciones presentan un concepto absolutamente alejado de ello. En ningún momento los materiales de raíz muchas veces popular utilizados por Guinjoan se citan literalmente, ni apenas son reconocibles por el oyente. En esto se diferencia claramente de la estética neopopularista tan repartida durante el régimen franquista. Su inquietud respecto a la pertenencia a un complejo cultural determinado la define el mismo Guinjoan como búsqueda constante de sus raíces de autóctono recalci-trante.²⁶

También en la obra de Guinjoan, aunque de un modo menos reflexivo y consciente, se vislumbran propuestas y subyacen intenciones propias a la densidad de complejos temáticos desarrollados por la filosofía de Adorno.

Cuando Guinjoan declara como su preocupación central la del triple aspecto de la audición, percepción y comunicación de la música clásica contemporánea, establece una directa relación con el tema tantas veces desarrollado por Adorno sobre la dialéctica de la soledad, hacien-

²⁵ *Flamenco* es su última obra para dos pianos, cuyos dos primeros movimientos se estrenaron en München en enero de 1995. El tercer movimiento se estrenará en München en Noviembre de 1996. Los intérpretes, a quienes Guinjoan dedica la obra, fueron el dúo Begoña Uriarte y Hermann Mrongovius.

²⁶ Véase J. Guinjoan, *Ab origine*, Barcelona 1981. La búsqueda de las raíces, las esencias, remiten un tanto a los debates alentados en la década de los años 20. Esencias o raíces que trascienden más allá de la pura cita o de la resorción del material folklórico.

do referencia a la disociación música-público y en consecuencia al aislamiento social del arte. Disociación que viene dada primordialmente por la invalidez de los hasta entonces vigentes criterios de juicio. La nueva estética musical no acepta ya las dicotomías de un juicio aparentemente objetivo aplicadas hasta entonces: buena o mala música, comprensible o incomprensible, verdadera o falsa.²⁷ Tampoco el compositor busca ser aceptado por el público. Guinjoan expresa abiertamente: «... mi música no quiero que guste, ni que no guste ... busco la autenticidad.» En este concepto de la autenticidad, sólo posible al margen de la cultura oficial, se aproxima una vez más a la filosofía de Adorno, quien critica después de la guerra un tipo de arte dictado principalmente por los beneficios de la cultura de masas.²⁸ Para Guinjoan la autenticidad se refleja en una individualización de la sintaxis musical basada en una serie de directrices forjadas por el mismo compositor. Desgraciadamente las convenciones de consumo en la era de la industria de la cultura exigen obras de fácil digestión intelectual.

Para finalizar la relación, Tomás Marco es un paradigma más del compositor español partícipe de los impulsos renovadores de los años 50 y estrechamente relacionado en las décadas de los 50 y 60 con los centros neurálgicos de la reflexión musical como Darmstadt, Donaueschingen y Colonia.

Reivindica como una de las constantes de su pensamiento la relación arte-sociedad. Su obra *Glasperlenspiel* para dos pianos, basada en la novela de Hermann Hesse, se aproxima al concepto artístico del autor para realizar a su vez una especie de exégesis-crítica de la música actual en el contexto social. En la novela de Hesse el arte, producto de la inteligencia y de la sensibilidad, es accesible solamente a los iniciados; es por lo tanto un arte elitista. En esta temática ve sintetizada Marco la paradoja del arte actual que le conduce a su vez a un completo aislamiento. El público reclama obras de fácil comprensión. Adorno también lo afirma. Los protagonistas de la novela de Hesse se retiran a un monasterio para dedicarse a una serie de juegos intelectuales que

²⁷ Adorno [nota 20], pág. 17.

²⁸ «... und der Kitsch, das Diktat des Profits über die Kultur hat deren gesellschaftlich reservierte Sondersphäre längst sich unterworfen.» (Adorno [nota 20], pág. 19).

sólo se pueden llegar a dominar a partir de una rigurosa preparación. La misma dialéctica de la incompreensión es aplicable a la música contemporánea.²⁹

La relación de Tomás Marco no solamente en el plano filosófico y musical sino también en el literario con la cultura alemana se refleja en múltiples obras como *Requiem* basado en textos de Rilke, *Anna Blume* sobre textos de Kurt Schwitters, *El acuerdo* sobre un texto de Brecht y *Küche, Kinder, Kirche* basado en un texto de Grass. También en *Angelus Novus* (Mahleriana), Marco hace referencia a un cuadro de Paul Klee que también sirvió a Walter Benjamin como estímulo y título para su ensayo sobre la filosofía de la historia.

Su colaboración con Stockhausen en la composición colectiva *Ensemble* y su asidua participación en los cursos de Darmstadt trascienden en su obra dejando una inconfundible pátina de las corrientes alemanas de los años 50 y 60. Pero en el mismo grado de participación, el vínculo con la tradición española forma parte sustancial de su creación musical. No se trata de una proposición consciente de basarse en la propia cultura sino más bien de un acto inconsciente, de un estar inserto en ella y por lo tanto de una dialéctica constante con su pasado, presente y proyección de futuro.³⁰ Su aproximación a la cultura española tiene lugar a muy diferentes niveles que pueden resumirse como sensoriales, formales y conceptuales. *Milenario* se basa, por ejemplo, en un motivo medieval del código de las Huelgas. En *Escorial*, la estructura musical está formalmente basada en los planos arquitectónicos del monasterio. Elementos sensoriales y reminiscencias de una cultura hispana pretérita se encuentran también en sus obras *Divanes* y

²⁹ Poniendo a su vez en duda el término comprensión, «Dabei ist die Meinung, Beethoven sei verständlich und Schönberg unverständlich, objektiv Trug.» (Adorno [nota 20], pág. 18).

³⁰ Conversaciones con Tomás Marco, *Gesprächskonzert* [nota 19]. Luis de Pablo, en otra dimensión de pensamiento diferente, habla de un nacionalismo de nuevo cuño: «quizá lo que yo estaba pretendiendo era como un nacionalismo de nuevo cuño, es decir, no un nacionalismo folklorizante, sino una puesta al día de nuestra sensibilidad. En todo caso, mi música la estoy haciendo desde España, mi sensibilidad está formada aquí y mi respuesta –mi obra– es la de una persona nacida aquí y que vive la circunstancia española así» (*Escritos de Luis de Pablo* [nota 7], pág. 15).

Quasidas y en *Nuba*, donde la evocación de lo hispano-árabe se cristaliza en giros melódicos propios de dicha tradición. También el componente religioso está presente en su obra, no como religión positiva ni con un trasfondo creyente, sino como fenómeno numénico-espiritual y estrechamente inserto en la tradición española. Cabrían aquí citar la *Pasión según San Marcos* y *Espacio sagrado*.

Sintetizando a partir de los datos expuestos, voy a tratar de retener una idea que se perfila como diferencial del grupo de compositores aludido.³¹ Tanto en de Pablo, Halffter, Joan Guinjoan, como en Tomás Marco, algo menos en Ramón Barce, y lo mismo en otros compositores de las mismas características, la creación musical se entiende como dimensión cultural conectada doblemente con los avances vanguardistas y con la realidad histórica de España.

Hasta llegar a la configuración de un estilo musical propio, los compositores atravesaron varias fases en común. Una primera fase anticonformista que les lleva a la búsqueda de nuevos lenguajes. Una segunda fase asimilativa, simbiótica-mimética, enmarcada en un lenguaje de vanguardia globalmente aceptado y una tercera fase en la que se produce un claro cambio lingüístico hacia una creatividad individual y fisonomía musical propias. En esta última, el elemento polilingüístico es de fundamental importancia.³² Polilingüismo que no es novedad en el espacio hispano, sino que evoca antecedentes de la historia cultural española desde la Edad Media. Y con ello remitimos al *da capo* de la presente conferencia, donde se señaló la importancia de la conciencia de una continuidad histórica y de una pluralidad de culturas en el espacio hispano que trascienden al arte. En las tendencias de la música actual el polilingüismo, la multiculturalidad son parámetros que, si no operan directamente, por lo menos disponen de una presencia como registro de composición disponible.³³

³¹ Que, insistimos, es sólo una parcial selección dentro de las diversas tendencias que se perfilan a partir de los años 40 en España.

³² Guinjoan justifica el polilingüismo frente a las posibles acusaciones de ecléctico: «jo assumeixo el compromís estètic que suposa l'ús de diferents llenguatges en una mateixa partitura, així como el de materials aliens quam aquests m'estimulen a crear alguna cosa pròpia.» Cf. *El compositor davant el moment actual*, Discurs d'ingrés de l'Acadèmic Electe, Barcelona, 12. 11. 1991, pág. 8.

³³ Aquí cabría hacer un excursus hacia el término «Weltmusik» de Stockhausen, que sería la realización más consecuente de esta línea de pensamiento.

Quizá sean precisamente esa conciencia de un gran arsenal cultural de cuyo poder magnetizante es difícil abstraerse, esa reflexión heredada en torno al término tradición en los propios compositores,³⁴ motivos que se infiltran y condicionan la algo simplificada recepción de la vanguardia musical española. Los estigmáticos tópicos de lo mediterráneo, lo andaluz o lo latino, siguen pesando hasta nuestros días a la hora de interpretar la creación musical en España.³⁵

En cuanto a la dinámica de las recepciones recíprocas se advierte un proceso antagónico: mientras lo alemán ha gozado siempre de prestigio en España; lo español, también en el arte contemporáneo, tiene una recepción que difícilmente se libera de evocaciones neorrománticas a esplendores pasados, resonancias exóticas y alusiones folklóricas. El germen del estado de desconocimiento o de un conocimiento parcial y arbitrario de la música contemporánea española en Alemania quizá no parta sólo del aislacionismo sufrido por España a causa de la dictadura sino de mucho más atrás. Los antecedentes del siglo XIX, la situación musical en España y su distorsionada recepción romántica, contribuirían a responder igualmente a la situación aquí muy breve y genéricamente comentada.

Evidente es la falta de una progresiva y sistematizada recepción de la música contemporánea española que posibilite su escucha desde una perspectiva menos apriorística y simplista.

³⁴ Cf. Halffter en torno al término tradición, «Tradition ist das, was von der Kultur einer Zeit übriggeblieben ist», en: *Eine Sprache der Gegenwart* [nota 13], págs. 325-331.

³⁵ El lenguaje de Häusler es revelador en este sentido, al hablar de Halffter como inserto en una tradición espiritual mediterránea o de elementos latinos de su lenguaje. Cf. Häusler [nota 17], págs. 238-239.

Mauricio Sotelo

Memoria, signo y canto: de la escritura interior

I

«... ein Wortklang des echten Wortes nur
aus der Stille entspringen kann ...»

«... un resonar de la palabra auténtica sólo
puede brotar del silencio ...», diría Martin
Heidegger comentando unos versos de
Hölderlin.

La tradición hebraica nos recuerda que es la Escucha la que nos permite percibir la imagen de lo absoluto y lo infinito. La Escucha precede a la palabra. Y el silencio y la Escucha son la fuente del sentido que viene de fuera, del otro:

«Se oye tan sólo una infinita escucha,» dice el poeta José Ángel Valente, como acuñando un posible epígrafe para toda la música de Luigi Nono de los últimos años. Ya sabía el veneciano Nono, a través de los comentarios de Martin Heidegger a la poesía de Hölderlin, que «un resonar de la palabra auténtica sólo puede brotar del silencio». Como también a través de Walter Benjamin en su análisis sobre dos poemas de Hölderlin. El berlinés —procedente de una acaudalada familia judía, y que en 1940 se suicidara en Port Bou, tras el frustrado y trágico intento de cruzar la frontera por los Pirineos huyendo de los nazis— demostraría a lo largo de su vida un manifiesto interés por este misterioso aspecto del lenguaje. «El poder de la palabra se manifiesta verdaderamente sólo cuando se dirige al silencio interior», comentaría en su análisis sobre dos poesías de Hölderlin. Porque sólo en lo indecible se halla el puro poder de la palabra, y sólo ahí es posible la unidad entre palabra y realidad.

Con el mito de la aparición de la escritura se va perdiendo el sentido ritual de la Escucha colectiva. El ojo-visión, de la escritura, desplaza al oído-escucha, de la palabra que dice, vibra, canta.

El Santo reside en las letras, apuntan los maestros del Talmud, pero su espíritu se revela sólo en la vibración de la palabra que canta.

Las 22 letras del alfabeto hebreo están esculpidas en la voz y grabadas en el aire, ubicadas en cinco lugares para su pronunciación: en la garganta, el paladar, la lengua, los dientes y los labios.

Aleph, Mem, Shin –el aire, el agua y el fuego– son las tres letras principales. El origen del cielo es el fuego, el origen de la atmósfera es el aire, el origen de la tierra es el agua. El fuego sube, el agua descende y el aire es la regla que establece el equilibrio entre ellos. Aleph-Mem-Shin es la unidad indivisible, sello de los sellos, que conoce, piensa e imagina que el fuego soporta el agua. Lugar y combinatoria. Multiplicidad de espacios ...

II

Paul Celan: «Sprich auch Du» de *Von Schwelle zu Schwelle* (1955)

...
Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt
zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

...

...
Habla –
Pero no separes el No del Sí.
Y da a tu decir sentido:
dale sombra.

Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanto en torno de ti tú sabes extendida
entre
medianoche y mediodía y medianoche.

...

(Traducción: José Ángel Valente)

III

Se hace cuerpo la palabra en el decir y sentido en su sombra.

Se hace, la palabra, vibración, y movimiento que en el tiempo traza un círculo; se hace, pues, Sonido: metáfora de la infinitud de la materia.

«aber es haben

Zu singen»

comienza la primera de las tres versiones del Himno a *Mnemósyne* que Hölderlin escribiera en torno al otoño de 1803, poco antes de su ingreso en la Clínica Autenrieth de Tübingen.

aber es haben

Zu singen

Blumen auch Wasser und fühlen

Ob noch ist der Gott ...

mas lo hemos

de cantar

flores y agua también y sentir

si aún el dios es ...

IV

No solamente apuntan estos versos –que Hölderlin canta a la madre de las musas– a la esencia misma y al misterio de la palabra poética, a su fondo que es Abismo, Sonido, Vibración y Movimiento; sino que, siguiendo la ley profética, invitan al fruto de la palabra, que madura en lo propio, en lo terreno, a internarse en lo extraño, para que el fuego celeste lo consuma, pero también para que allí sueñe. Y, así, al final de su himno, no hay lamento tras la muerte de Ajax –héroe salamiita al que las relajadas costumbres de su tierra conducen al extranjero. No hay duelo, pues ha cumplido su ley y destino en el sacrificio de la patria y la permanencia en lo extraño (cfr. Hölderlin, *Mnemósyne*).

Hacia la palabra, cuyo sentido se halla en lo oscuro de su sombra, tiende la Escucha su mano temblorosa.

V

La tensión de la mano tendida hacia la faz misteriosa del otro, el temblor de la imagen fugaz que la otra orilla proyecta o el propio vértigo que aquel abismo produce, van trazando, en el interior de la memoria, las márgenes de otro territorio que se define como una suerte de escritura interna. Sedimento o resto del naufragio feliz de la palabra que, en constante movimiento, navega de una a otra orilla, y otra vez de nuevo, como el líquido fluir del canto del pájaro: dice, traduce, dis-loc.

La palabra que canta –dice, traduce, dis-loc, inquieta– apunta hacia lo que le es más propio, hacia su causa y fundamento. Y en ese movimiento: *crea signo* (Cacciari).

Es, precisamente, ahí, en el decir, traducir, dis-locar, en donde la palabra-sonido va creando espacio propio, espacio que se configura y funda como realidad, como misterio de la diferencia misma, como raíz del conocimiento y del pensar, como santo y ofrenda de amor.

VI

Realidad, pero realidad otra, en el exilio permanente, en lo extraño.

VII

Dice el poeta español José Ángel Valente en el «Antecomienzo» que sirve de pórtico a su traducción-lectura de Paul Celan, que la estructura de la versión que él presenta es fragmentaria, ya que en aquellos momentos su propia relación con el existir era una leve línea débil: «Son sólo apuntes» –escribe Valente– «de una conversación titubeante, apenas ya posible».

Paul Celan:

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.
Ihre – «ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes» – ihre,
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möven-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:

Käme
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt,
heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
sprach er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

(«Pallaksch, Pallaksch.»)

(de *Die Niemandrose*, 1963)

TUBINGA, ENERO

A la ceguera per-
suadidos ojos.
Su – «un
enigma es
manantía pureza» – su
recuerdo de
flotantes hölderlinianas torres en
un vuelo circular de gaviotas.

Visitas de carpinteros ahogados con
estas
sumergidas palabras:

Viniera,
viniera un hombre,
viniera un hombre al mundo,
hoy, llevando
la luminosa barba de los
patriarcas: debería,
si de este tiempo
hablase, de-
bería
tan sólo balbucir y balbucir
continua, continua-
mente.

(«Pallaksch, Pallaksch.»)

(Traducción: José Ángel Valente)

José Ángel Valente:

Andenken, otoño tardío, 1991

Entre el sauce apenas rozado por las aguas
y la torre amarilla, el tiempo mira al tiempo
y lo devora. El río lleva, lento, hacia lo lejos
imágenes sin nombre, rostros muertos, el
ritual aciago del Adiós. Y tú, pálida sombra,
en la cruel ruina de la memoria encuentras
todavía fundamento.

Paul Celan

IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.

(de *Atemwende*, 1967)

EN LOS RÍOS, al norte del futuro,
tiendo la red que tú
titubeante cargas
de escritura de piedras,
sombras.

(Traducción: José Ángel Valente)

José Ángel Valente:

s.o.s., A coral, 21-VII-93

Al norte
de la línea de sombras
donde todo hace agua, rompiendo
en que el mar océano
se engendra o se termina,
y el naufragio inminente todavía
no se ha consumado, ciegamente
te amo.

VIII

Hay una obra de Valente, *Tres lecciones de tinieblas* (1980), que tiene su origen en la música. Escribe Valente: «Primero y antes que en ninguna otra, en las lecciones de Couperin. Luego, en las de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande. Del lento depósito de esas composiciones fue desprendiéndose o formándose un solo principio iniciador o movimiento primario [...] Yo vería, pues, los catorce textos de las *Lecciones de tinieblas* como catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan. Variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras (que, por supuesto, son letras y números) del alfabeto hebreo. [...] Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta [...].

[...] En cambio, el canto de las letras no está sujeto a la contemporaneidad y arrastra formas mucho más antiguas, quizá derivadas del canto sinagoga; además el canto de las letras no tiene argumento, es un canto melismático.»

IX

En las conversaciones que mantuvimos en el apartamento del Wissenschaftskolleg de Berlín con Luigi Nono predominaron las que giraban en torno al canto en la tradición hebraica. Le interesaban aspectos como la calidad del sonido a la manera como éste era modulado a través de refinadas oscilaciones, *vibrati*, *quasi glissandi*, etc., pero sobre todo reflexionaba sobre algo que podríamos denominar el «espacio vocálico» del canto, así como también sobre el concepto de la escucha.

El Santo reside en las letras, dicen los maestros del Talmud, pero su espíritu se revela sólo en la vibración de la palabra que canta. Y es que el problema del canto en la tradición hebraica –como observó el filósofo, amigo y colaborador de Nono, Massimo Cacciari en su ensayo sobre el *Moisés* y *Arón* de Schönberg– está íntimamente relacionado con la lectura de la Ley. Nos recuerda el filósofo veneciano que un conocimiento profundo de la Torah sólo puede ser alcanzado cantándola. La vocal, alma de la palabra, eleva a la palabra en el canto por encima del cuerpo de la consonante, la libera. No sería posible leer la Torah sin pronunciar esta alma de la palabra, y esta alma exige ser cantada. En el canto se revela el alma de la escritura. El canto interpreta la ley y nos descubre cada vez su espíritu. Y sería a través de esta dimensión vocálico-musical por la que el lenguaje humano podría acceder a poseer un reflejo o sombra de la lengua divina (Cacciari 1985). Ese espacio vocálico sería para Nono el espacio de la escucha y del silencio, espacio posible o dominio de los *infiniti possibili*.

Pensemos en las ya citadas 22 letras del alfabeto hebreo y la multiplicidad de espacios. De nuevo nos encontramos ante un espacio monstruoso, ante un vacío infinito pletórico de energía, pero, a la vez, con unos lugares precisos para la articulación del canto, para la pronunciación de la palabra, para la lectura de la Ley. Un simple vistazo

a cualquiera de las últimas partituras de Nono, nos revela cómo junto a una extrema austeridad de la escritura conviven signos tan precisos para la definición de las calidades sonoras como: los «Frullati» *lappra, lingua, gola* o las indicaciones del punto de fricción del arco –por otra parte más conocidas– pero en Nono con una función, junto a la dinámica, completamente distinta. Una función que podríamos llamar interválica o microinterválica y no «tímbrica», o no solamente tímbrica. En obras, por ejemplo, como *Hay que caminar sognando*, para dos violines, pueden oírse además de distintas zonas del espectro armónico más fuertemente iluminadas que la propia nota fundamental, que en muchos casos desaparecen, incluso variaciones u oscilaciones microinterválicas, que ya no dependen tanto de la posición de la mano izquierda, como de la velocidad, cantidad, presión y posición del arco; elementos con los que el compositor llega a construir una verdadera «Skala-mikro», sin necesidad de alterar el corpus diatónico-cromático (la ya bien conocida «escala enigmática» de Verdi) que teje la obra.

Con el mito de la aparición de la escritura se va perdiendo el sentido ritual de la escucha colectiva. El ojo-visión desplaza al oído escucha, de la palabra que dice, vibra, canta. Por esto la necesidad de repensar la escritura, de reinventar un silencio-sonido-escucha-signo. Un trazo que permita al silencio abismarse en el sonido y al sonido en la escucha, un signo-sonido de lo abierto y de la escucha, un trazo que sea el símbolo de aquel espacio abierto siempre a lo posible y lo posible y lo posible. Una escritura-pensamiento, una escritura-espacio, una escritura arquitectura del sonido y de la escucha. Y esta escritura debe, necesariamente, ser despojada de todo elemento «narrativo», de todo ritmo progresivo, de toda apariencia figurativa, de todo «entretenimiento» del propio trazo, para permitir, eso sí, un «ensimismamiento» del sonido. Va surgiendo así una escritura radicalmente austera, pero abierta al infinito –como el trazo de los ángeles de Paul Klee–, que caracteriza las páginas de las últimas obras de Nono. Esta «elevación» e «interiorización» de la escritura tiende, en un momento de su evolución, hacia una casi completa desaparición de sí misma, en beneficio de una metodología de trabajo que nos evoca tanto los sistemas renacentistas del arte de la memoria –estudiados de Nono a través de los ensayos de Francis Yates–, como las «maneras» de Gaudí en sus últimos trabajos. Basta ver las páginas manuscritas de una obra como *Post-prae-Ludium per Donau*,

para tuba y electrónica en vivo, para darse cuenta de la frágil línea que Nono establece entre una escritura ya casi en «ruinas» y la más pura oralidad. No en vano las últimas obras se gestaron prácticamente sobre los propios escenarios que poco después acogerían su estreno, y ello en estrechísima colaboración con músicos que, en un constante ir y venir de pensamientos, silencios, escuchas, palabras, sonidos y miradas, aportaron bastante a lo que luego sería una formulación y definición final.

Una de las características fundamentales de su trabajo con los músicos fue siempre el de la «inseguridad» en la búsqueda de «lo posible». No es Nono el compositor que exige del instrumentista, durante esa búsqueda, resultados concretos bien definidos y preestablecidos por él mismo, sino al contrario, el compositor que escucha y que «no sabe». Y es de esta «inseguridad», de esta duda completamente madura, de la experiencia y la experimentación conjunta, de la catástrofe y el naufragio de cada mirada-escucha que navega en constante movimineto entre los interlocutores, de donde nace, como resto o sedimento de cada naufragio, un territorio nuevo.

Quisiera poner un breve fragmento mío de una de esas islas que surgen en ese mar resonante, en este territorio que surge de esas idas y venidas Berlín-Madrid, estas islas que surgen del naufragio feliz.

Van a escuchar/leer *Memoriae escritura interna sobre un espacio poético* de José Ángel Valente *per violoncello e contrabbasso* (1994) en las páginas siguientes.

X

Paul Celan, *Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen* (1958):

«Pensar y agradecer [denken, danken] son en la lengua alemana palabras de idéntico origen. Abandonarse a su sentido es dejarse ir a la órbita de significación de acordarse, recordar, recuerdo, recogimiento [gedenken, eingedenk sein, Andenken, Andacht]. Permítanme manifestarles mi agradecimiento desde esa órbita.»

memoriae
escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente
per violoncello e contrabbasso (1994)

Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente
per violoncello e contrabbasso (1994)

Mauricio Sotelo

Mauricio Sotelo

poco a poco accelerando

Violoncello (Vc) and Contrabbasso (Cb) staves. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *pppp*, *sf*, and *sfz*. It also features tempo and performance instructions like *poco a poco accelerando*, *verso il pont.*, and *diret. sul pont.*. The notation includes complex rhythmic figures, slurs, and articulation marks.

Violoncello (Vc) and Contrabbasso (Cb) staves. This section includes detailed performance instructions such as *poco a poco accelerando*, *verso il pont.*, *diret. sul pont.*, *sfz*, *sf*, *pppp*, *pp*, *arco*, *diminuendo*, and *f*. The notation is highly detailed, showing complex rhythmic patterns, slurs, and articulation marks. There are also specific markings like *5*, *9*, and *11* indicating fingerings or measures.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

• [Bögen unmerklich weglassen
 * Laissez l'arco imperciblemente]

poco a poco rallentando

$\text{♩} = 36$ $\text{♩} = 72$

$\text{♩} = 57 - 61$

59 Vc. *delice* *arco* *poco* *f* *ppppp* *arco* *p* *deliciss.*

5 Vc. *delice* *arco* *poco* *f* *ppppp* *arco* *p* *deliciss.* *pizz.* *f* *p* *fz* *fz* *f* *p* *poco* *f* *pp* *al niente*

Ch. *delice* *arco* *poco* *f* *ppppp* *arco* *p* *deliciss.* *pizz.* *f* *p* *fz* *fz* *f* *p* *poco* *f* *pp* *al niente*

62 *leicht, art* $\text{♩} = 72$ *poco a poco* *affrettando* $\text{♩} = 63$ *risulta* *lingt* *m.s.* *il* *Vc.* *m.a.* *il* *IV*

risulta *lingt* *m.s.* *il* *Ch.* *m.a.* *il* *IV* *(molto)* *(rall.)* *(sott.)* *(m.a.)*

74

risolia klinge

m.s. I II III IV

Vc.

m.d. I II III IV

risolia klinge

m.s. I II III IV

Ch.

m.d. I II III IV

♩ = 72

78

risolia klinge

m.s. I II III IV

Vc.

m.d. I II III IV

risolia klinge

m.s. I II III IV

Ch.

m.d. I II III IV

UE 30 230

Musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio, measures 86-95. The score is for a string quartet (m.s., lh., vc., md., rh.) and piano (p.). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like "molto rall." and "legatissimo". The tempo is marked "♩ = 57 poco a poco rallentando" and the key signature has one flat. The score is numbered "UE 30230".

El presente volumen ofrece una aproximación a la reciprocidad de texto y música entre España y Alemania en el campo músico-cultural. En estas Actas de las Terceras Conversaciones Académicas Hispano-Alemanas, celebradas en Berlín el 2 y 3 de octubre de 1995, el lector encontrará una serie de aportaciones que van desde un panorama introductorio sobre la valoración por parte de la crítica romántica alemana del romance español y sobre las diferentes traducciones, hasta dos análisis sobre la obra de Hugo Wolf, pasando por estudios sobre la búsqueda de la identidad española en contraste con la alemana a través de las reflexiones filosóficas de Ortega y Gasset y de Falla; la recepción del romanticismo alemán en el pensamiento musical de Pedrell y del mismo Falla; un estudio sobre la figura de Roberto Gerhard y la influencia y repercusiones de su relación con Schönberg; o los nuevos lenguajes musicales llegados a España desde Alemania en la mitad del siglo XX. Al final le damos la voz a un compositor español contemporáneo para que deje en estas páginas sus impresiones sobre el ser músico y la relación entre texto, música y silencio en la creación musical.